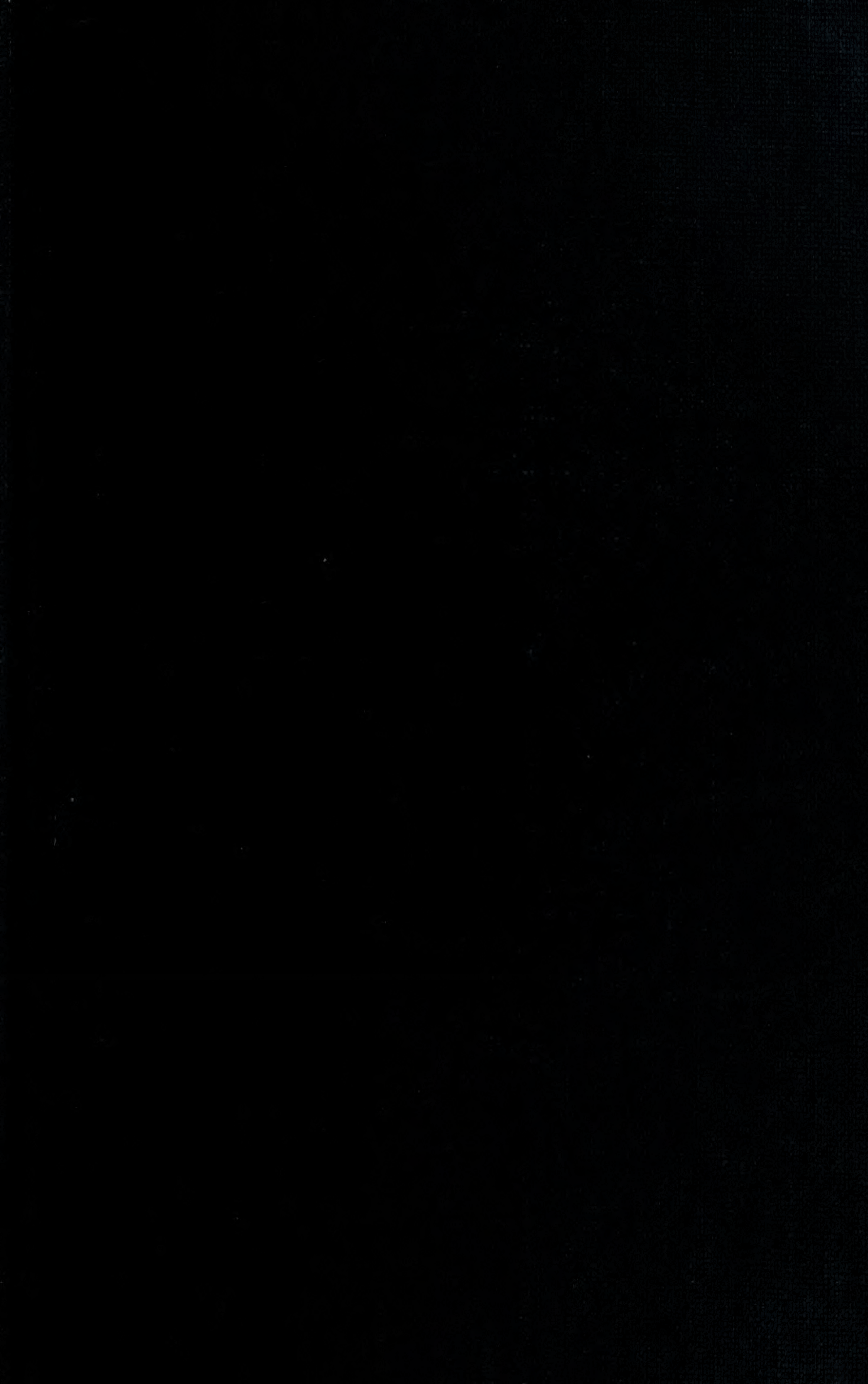


ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

ELFTER BAND

MIT 4 TAFELN



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1916

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XI. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Schriftenverzeichnis für 1915.

I.

Zur Geschichte des Kontrastgesetzes.

Von

Adolf Dyroff.

Ein Jahr, nachdem Hume seine Umarbeitung des »Traktats über die menschliche Natur« herausgab, erschien der Roman K. Fieldings Tom Jones (1749), den Kenner zu den »besten der Weltliteratur« stellen. Der mit scharfem Blick für geistige Schwächen ausgestattete Verfasser will, wie er sagt, in seinem Buch kein anderes Mahl vorsetzen als »die menschliche Natur« (I, 1). Dazu ist Fielding, da er nicht nur ein Abkömmling eines an Aristoteles und Horaz gebildeten lebensfrohen Humanismus (siehe z. B. XIV, 1. XVI, 1. XVII, 1) ist, sondern auch aus Locke und Shaftesbury (VIII, 1. XIII, 12) gelernt hat, trefflich befähigt. Wenn es notwendig wäre, noch Beispiele für den vertiefenden Einfluß, den verinnerlichtes philosophisches Studium auf Dichter ausübt, herbeizubringen, müßte man auf den »Tom Jones« hindeuten, der zugleich charakteristische Muster englischer Nationalcharaktere unverblümt schildert. Die wenigen Anleihen beim spanisch-französischen Schelmenroman wird man dem sonst originellen Engländer ebenso verzeihen wie unserem Eichendorff, wenn er das »Leben eines Taugenichts« auf das uralte Motiv gründet.

So ist es denn nicht verwunderlich, wenn der satirische Humorist nicht nur seine gelehrten Figuren Square und Thwackum über Fragen der Erziehung, des Rechtes, der Religion sich in häufigen Diskussionen ereifern läßt, wie Immermann, hier wohl Nachahmer, in den »Epigonen« seinen humanistischen Gymnasialdirektor und den realistischen Naturerzieher über die Grundlagen der Geistesbildung, sondern auch mit koketter Kaprice zu jedem Buch des Werkes eigene Einleitungen schreibt, um seine Theorien loszuwerden.

Manch feine Bemerkung zur Ästhetik ist auf solchem Wege in das Buch hineingekommen. So spricht Fielding, der übrigens der aristotelischen Nachahmungstheorie huldigt (VII, 1), sich höchst launig über die Mittel der »Vorbereitung« des Lesers auf die Helden von Gedichten aus. Die Art der Vorbereitung hänge von dem Charakter der einzuführenden Person ab. Ein tragischer Held, dessen bombastische Rede

dem Tone einer Trompete gleiche, werde zweckmäßig mit einem Tusch von Pauken und Trompeten auf die Bühne geführt, die zarte Leidenschaft der Liebenden würde am besten durch sanfte Musik begleitet. Wenn eine bedeutende Person darzustellen sei, so müsse man eine große Menge anderer Personen wie in einer Prozession vor ihr herschreiten lassen oder gleichsam blumenstreuende Mädchen vor ihr auf die Szene schicken; das erzeuge die größtmögliche Feierlichkeit, eine höhere Meinung von ihrer Würde und hebe sie aus jeder gewöhnlichen Situation heraus (IV, 1).

So setzt er ziemlich klar auseinander (VIII, 1), daß in einem Gedicht die Handlungen nicht nur »mögliche«, d. h. im Bereich des menschlichen Vermögens liegende, sondern auch wahrscheinliche, d. h. glaubliche seien; vor allem müßten sie für den sie ausführenden Charakter selbst wahrscheinlich sein, was vom Autor die genaueste Kenntnis der Menschennatur verlange. Im Kreise dieser Bedingungen dürfe der Dichter sich so viel Wunderbares gestatten, als er wolle. So nahe hier Fielding an Zolas Theorie kommt, so dringend warnt er aber doch davor, gewöhnliche, abgedroschene, hausbackene Charaktere und Ereignisse zu bevorzugen; fast glaubt man, er habe moderne Reporterromane vorausgesehen, wenn er hier Dinge nennt, wie sie in den Spalten jeder Lokalzeitung zu finden sind.

In einem anderen einleitenden Essay (V, I) macht er sich über die Willkür lustig, mit der ästhetische Kritiker vor ihm »Gesetze« aufstellten, die in allen prosaischen, komischen und epischen Schriften eingehalten werden müßten. So greift er das Gesetz von der Einheit des Ortes und der Zeit an, ebenso die Regel, daß das Drama gerade fünf Akte haben müsse, ferner das Verbot gemeiner Stoffe. Sehr treffend zeigt er, daß nur der geniale Künstler selbst Gesetze und Regeln durch seine Praxis aufstellen dürfe, der Kritiker aber sie lediglich zu kodifizieren habe. Es sei ein geschichtlich gewordener Unfug, das Genie durch solch papierene Regeln von Männern, die Form und Kern der Sache, Buchstabe und Geist verwechselten, in Ketten schmieden zu wollen, statt sie auf Wahrheit oder Natur zu gründen. Den Unterschied der ästhetischen Theorie von der ästhetischen Kritik kennt Fielding zwar nicht, aber er setzt ihn doch voraus, indem er in scheinbarem Widerspruch zu der Gesetzjägerei der »Skribenten« ein »Gesetz« im Sinne der ästhetischen Theorie aufstellt, um seine eingestreuten Essays, die in der Tat stören, scherzhaft zu rechtfertigen. Er nennt das, was er meint, eine neue Ader des Wissens, die zwar schon entdeckt sei, aber weder von antiken noch von neueren Schriftstellern ausgebeutet sei. Dieses sei der »Gegensatz«, der die Schönheit und Vortrefflichkeit einer Sache am besten demonstriere und deshalb

viel dazu beitrage, die »Idee der Schönheit« in uns auszubilden. Die Schönheit des Tages oder des Sommers werde nur unvollkommen erkannt ohne die Schrecken der Nacht oder des Winters. Die häßlichen Frauen seien eine »Folie« der schönen; auch der Juwelier gebe dem schönsten Brillanten seine Folie, der Maler verwende den »Kontrast« der Gestalten. Wenn Fielding boshafterweise behauptet, den »komischen« Pantomimen gingen »ernsthafte« voran, weil die komischen für sich langweiliger seien als vieles andere und somit nur durch den Superlativ von Langweiligkeit, nämlich die ernsthaften Pantomimen schmackhaft gemacht werden könnten, so ist darin doch das Wesen des Kontrasts erfaßt.

Soviel ich bis jetzt sehen kann, ist dies das erste Mal, daß ein Theoretiker des Schönen die Wichtigkeit des ästhetischen Kontrastes nachdrücklich und gleichsam ex professo lehrt. Verwunderlich ist es nicht, daß gerade das achtzehnte Jahrhundert die »Entdeckung« machte; mit demselben Rechte, mit dem man es das pädagogische Jahrhundert nennt, könnte es das ästhetisierende heißen. Dazu kommt die Vorliebe jener Zeit für isolierende Behandlung der Fragen und besonders für psychologische Dinge; gegen Ende des Jahrhunderts erkennt Lavoisier, der Chemiker, die verschärfende Wirkung des optischen Kontrastes von Dunkel gegen Hell. Und daß nun eben ein Engländer es war, der — wenn auch in seiner Art — auf die Sache kam, ist ebenfalls kaum befremdlich. Seit Locke war ja der Boden für solche Betrachtungen fruchtbar genug und seit der Schule von Cambridge und seit Shaftesburys Untersuchungen der Sinn für eine Theorie des Schönen lebendig [1]).

---

[1]) Man sieht, eine genauere Abhandlung über Fielding verlohnt sich. Ob ihm wohl der XIV, 1 erwähnte Bysshe (Edward Bysshe? S. Saintsbury, *A history of criticism* II, 1902, S. 426 ff.) viel bot?

II.

Das Häßliche in der Kunst.

Von

Emma von Ritoók.

I. Jede ästhetische Theorie, die als ihr wissenschaftliches Problem das Schöne in der Natur und Kunst angibt, muß das ästhetisch Häßliche als Paradoxon betrachten und es konsequenterweise aus ihrem Problemkreis ausschließen, ohne Rücksicht darauf, ob sie das Schöne idealistisch oder formalistisch bestimmt. Nicht weniger begrenzt sind in dieser Hinsicht die psychologisch-hedonistischen Auffassungen der Gefühlsästhetiker, die die ästhetisch wertenden Gefühle als Lust bezeichnen und vom Genuß des Schönen sprechen.

Trotz der nicht zu leugnenden Inkonsequenz, die nur durch die unvollendete Problemlösung verdeckt wird, bewährt sich die ästhetische Bedeutung des Häßlichen in der Ästhetik mit der Grundauffassung des Problems, daß das Häßliche entweder Erbfeind des Schönen, Abfall von der Idee ist, oder daß es bloß als Erregungsmittel zu den besonderen Formen des Schönen dient; meistens bleibt es aber nur relative Notwendigkeit zur Steigerung durch Gegensatz oder kann als Element in einigen Modifikationen des Schönen (wie das Komische, Erhabene und besonders bei den neueren Ästhetikern das Charakteristische) im Dienste der Schönheit stehen. Bei der Lösung des Problems hilft es auch wenig, wenn man mit Lipps und Croce annimmt, daß man unter dem Schönen nichts anderes verstehe als eben das ästhetisch Wertvolle; denn das Problem besteht darin, daß wir Häßlich und Schön konträr empfinden, daher beides nicht ohne weiteres in die ästhetische Kategorie des Schönen vereinigen können; wenn wir aber das Schöne als Ziel der Kunst annehmen, zieht eben dieser ästhetische Wert des Häßlichen mit der Schwere der Ungelöstheit die Theorie hinunter. Diese theoretische Belastung wirkt überall verwirrend, wo die Geltung des Häßlichen nicht prinzipiell ausgeschlossen ist, wie bei Schelling.

In erster Reihe muß der Begriff von allen Assoziationen und Analogien abgegrenzt werden, die das Problem dadurch noch mehr verwickelten, daß das Häßliche nicht nur mit dem Bösen identifiziert,

das Naturhäßliche mit dem Kunsthäßlichen vermengt wurde, sondern daß auch das Privative der Schönheit, das Unvollkommene, als ästhetisch Häßliches betrachtet wurde; selbst das Mißfallen des subjektiven Verhaltens wurde in dieser Kategorie objektiviert und im allgemeinen das als Kunstausdruck verwendete Häßliche für einen Unwert des Werkes gehalten. Es ist keine neue Abgrenzung, daß Unästhetisch und Häßlich nicht zusammenfallen, daß Unkunst als Kunst aufzufassen unmöglich ist; doch muß sie hier von neuem betont werden, um für das ästhetisch Häßliche das Gebiet des als Kunstausdruck verwendeten Häßlichen zu bewahren, welches viel breiter und tiefer reicht, als es in jenen Theorien erscheint, die dem Häßlichen nur eine relative Rolle in der Kunst zugestehen [1]). Diese Erkenntnis führte zu der Aufstellung der logisch-dialektischen Kontrastbegriffe bei den Hegelianern, wo aber das Problem eher aus dem Geiste eines philosophischen Gedankenganges entspringt als daß es von der Kunsterkenntnis gefordert wird; auch wurde es eigentlich nicht im Hegelschen Sinne durchgeführt, denn statt die gegensätzlichen Begriffe: Schön und Häßlich in einer Synthese aufzuheben, fand sich die Lösung des Problems immer in der Überwindung des Häßlichen, in einer Aufhebung und Erlösung durch die Schönheit, aber nicht durch und in die Kunst hinein; das Häßliche selbst erfuhr durch diese Errettung eine Umwandlung zum Schönen und nicht die Berechtigung des Künstlerischen.

Es zeigte sich aber, daß die begriffliche Gegenüberstellung der Kontraste auch dafür keine Erklärung gibt, was jene Aufhebung des Häßlichen als Kunsterscheinung ist; denn die Kunst selbst als Wirklichkeit spielt kaum eine Rolle in den Theorien, welche sich gewöhnlich mit einigen typischen Beispielen begnügen; die Stilprobleme, die so wichtig für diese Kontrastaufhebung — Theorie sein könnten, kommen höchstens in dialektischer Zwangseinkleidung vor, und es wirkt fast wie Zufall, wenn die Theorie mit der Kunst in Einklang ist. Die Lösungen, die für abstrakte Fragen alle Feinheiten der Logik und Dialektik verwendeten, die aber die Kunst mit Schönheit und das Schöne mit Verwirklichung der Idee identifiziert hatten, entsprechen nicht der reichen Bedeutsamkeit der Kunst sobald das Erscheinen der Idee in Velasquez Porträts und Dürers Holzschnitten, in Caravaggio und Cézanne dasselbe Schöne sein soll, wie in Lysippos und Bernini, in Homer, Dante und Dostojewski, in Shakespeare und Ibsen. Die Ästhetik

[1]) Da der vorliegende Teil nur die Einleitung zu einer größeren Arbeit ist, werden nähere Bestimmungen der einzelnen Begriffe so lange vermieden, bis die Richtigkeit meiner Auffassung durch die Analyse von Kunstwerken bestätigt werden kann.

stand daher nur in vereinzelten Momenten mit der Kunst in Verbindung, selbst wenn sie das problematisch Häßliche zuließ; ihre neueren Richtungen ließen aber unter dem Einflusse einer psychologischen Auffassung die durch die idealistische Ästhetik erreichten Prinzipien fallen.

So ist es ganz natürlich, daß von seiten der Künstler und solcher Theoretiker, die von der Kunst zur Ästhetik gelangen und nicht den umgekehrten Weg nehmen, die Ästhetik eine schroffe Zurückweisung erfährt. Worringer will die Ästhetik von der Kunstwissenschaft deswegen scheiden, weil große Perioden der Kunst, wie die gotische oder orientalische gar nichts mit dem Schönen zu tun haben, und Fiedler behauptet noch ausgesprochener, daß Kunst weder mit Geschmack noch mit der Ästhetik zu tun habe, denn vom Kunstwerk Schönheit zu fordern ist nicht minder ungerechtfertigt, als ihm eine moralische Tendenz abzuverlangen. — Diese Abscheidung der Kunstwissenschaft ließe die Ästhetik ziemlich inhaltlos zurück, und sie hätte keine prinzipielle Bedeutung mehr, wenn sie nicht zugleich Philosophie und Wissenschaft der Kunst sein kann, wo jede Theorie ihre endgültige Bewahrheitung durch die Kunst erfährt. Das Problem des Häßlichen kann daher auf dialektischem Wege allein nicht gelöst werden, sondern seine Stelle im ästhetischen Gebiet muß durch die Kunst selbst angewiesen, sein ästhetischer Wert oder Unwert durch sie bestimmt werden. — Das Problem kann daher so aufgestellt sein: Berechtigt uns die Kunst selbst zur Annahme, daß das Häßliche darin einen ästhetischen Wert hat, und wenn das bejaht werden kann, in welcher Form erscheint das Häßliche als ästhetischer Wert? Zugleich soll geprüft werden, ob die negative Bewertung schon aus den Theorien bewiesen ist, und wenn sie nicht standhalten, woher diese allgemeine falsche Wertung entsteht?

II. Die ästhetischen Theorien schließen im allgemeinen das Häßliche als reine Negativität aus ihrem Gebiet aus oder gewähren ihm, dem noch immer Negativen einen Platz als relativem Element oder aber sie geben dem negativ-dialektischen Begriff eine Aufhebung in das Schöne. Alle haben das gemeinschaftliche Merkmal der Negativität, und die Analogie der beiden ästhetischen Begriffe mit den gegensätzlichen Begriffspaaren: wahr-falsch, gut-böse, drängte sich von jeher auf. Ob diese Verwandtschaft vollgültig ist und die drei konträren Paare dieselbe Bedeutung als Wertgegensätze wie als logisch-kontradiktorische Begriffe haben, die einander aufheben und nebeneinander, korrelativ, nicht bestehen können, ist fraglich.

Zwar läßt Lotze kontradiktorische Begriffe nicht gelten, denn »non Q ist keine wirkliche Vorstellung, die sich als Prädikat eines Sub-

jektes behandeln ließe, sondern nur eine Formel, welche die im Denken unerfüllbare Aufgabe bezeichnet, alles Denkbare, was außerhalb des einen Begriffes liegt, in einem einzigen zweiten zusammenzuziehen [1])«, doch ist das nur rein logisch gültig; kontradiktorische Begriffe verlieren ihre Unbestimmtheit sobald sie in einen Wertbegriff verwandelt, ihrer Wertbedeutung gemäß im Urteil auftreten. Daß Nicht-Mensch kein Begriff ist (denn es kann Dreieck, Wehmut oder Schwefelsäure in sich fassen), ist nur so lange wahr, wie es in kein bestimmtes Wertgebiet tritt, denn z. B. ethisch hat es schon eine Bedeutung zugewiesen bekommen. Nicht-schön, nicht-gut, nicht-wahr sind daher bestimmte Begriffe, da sie abgesehen von ihrem Gegensatzcharakter als Wertbegriffe gefaßt werden können; sie bedeuten nicht Grünes, Wehmütiges oder Wohlriechendes zugleich, wenn sie abgegrenzt in ihrer Wertsphäre stehen. Daher kann die Frage, ob der logisch kontradiktorische Gegensatz inhaltlich auch Negativität bedeutet, das ist ob der Begriff im Wertgegensatze mit demselben Zwang sein Gegensatzpaar ausschließt wie im logischen Gebiet, nur in der entsprechenden Wertsphäre ihre Entscheidung bekommen, da die Gültigkeitsbestimmung nur hier zustande kommt [2]).

Es ist die Frage, ob in jedem entsprechenden Wertgebiet einem Subjekte nur zwei entgegengesetzte Wertprädikate zukommen, wie im logisch-kontradiktorischen Urteil: $s = p^1$ oder p^2, oder ob das Werturteil mehrere Prädikate zuläßt und dadurch die Begriffe als konträr bestimmt. Der dritte Fall wäre der, daß in dem Gegensatz eigentlich keine Negation sich verbirgt, sondern »nur Umschreibung für die Andersheit [3])«.

Bei der althergebrachten Dreiheit der Wertgegensätze ist wahr-unwahr das reine Kontradiktorische, das in logischer Gültigkeit dasselbe bedeutet, wie wertend als wahr-falsch bestimmt, denn »wahr« schließt alle anderen Prädikate als gültige aus, und verneint deren Totalität als nicht-wahr. (Wie auch bei den wertfremden Gegensatzpaaren: Sein-Nichtsein, Subjekt-Objekt, Endlich-Unendlich.) Logische und Wertgegensätze, Verneinung und Erkenntnisunwert fallen zusammen, beide Bestimmungen gehören zu demselben Gebiet des Logischen.

Bei dem zweiten Gegensatzpaare: gut-nicht-gut, sind die Begriffe nicht kontradiktorisch, was sich schon darin ausdrückt, daß das Werturteil außer gut und böse, ein drittes Prädikat zuläßt, das Adiaphoron; böse ist als Unwert, trotz des Gegensatzes, keine bloße Negativität,

---

[1]) Logik 1874, S. 97.

[2]) Dazu Lask, Die Lehre vom Urteil 1892, S. 195.

[3]) Lask, a. a. O. S. 31.

sondern positiv, denn logische- und Wertsphäre sind unterschieden und in der letzten kann der rein begriffliche Gegensatz nicht maßgebend sein, wo nicht mehr vom »bloßen Begriffe eines Dinges überhaupt« [1]) die Rede ist. Die ethische Wertsphäre bestimmt die logische Negation nicht als Negativität, sondern als positiven (nicht nur privativen) Unwert.

Was das dritte Gegensatzpaar, die logischen Kontrastbegriffe: schön-nicht-schön betrifft, die als Wertprädikate schön-häßlich genannt sind, so ist es mit den entsprechenden ethischen Begriffen darin verwandt, daß der Gegensatz nicht kontradiktorisch ist, denn er läßt außer den Prädikaten schön-nicht-schön, ein breites Feld für das ästhetisch Gleichgültige zu. Im speziellen Wertgebiet wird die logische Negation Positivität (noch unentschieden, ob als Wert oder als Unwert), das Häßliche ist keine Privation vom Schönen, denn diese Privation wäre das ästhetisch Unvollkommene, wogegen das Häßliche, ob als Wert oder Unwert, aus demselben Grunde wie das Böse positiv bleibt.

Aber die Wertbestimmung des Häßlichen ist, im Gegensatze zur ethischen, nicht rein; dies beweist schon die Tatsache, daß es als Problem in der Ästhetik auftritt und seine Wertnegation eine Fragwürdigkeit, Schwierigkeit, Problemverschlingung mit sich führt. Es mußte ihm ein relativer Wert zuerkannt werden, denn selbst die dialektische Aufhebung im Schönen genügte nicht, um seine Rolle im ästhetischen Gebiet zu erklären. Eine völlige Abgrenzung dieser Gegensätzlichkeit von den anderen Wertgegensätzen entsteht, wenn zu beweisen möglich ist, daß die Nicht-Negativität des Werturteils zugleich einen positiven Wert bedeutet (worin die eigentliche Aufgabe dieser Arbeit besteht).

Dies vorläufig angenommen — wozu etwa das schon Berechtigung gibt, daß die Verwicklung der Hauptprobleme dadurch vereinfacht wird, — stünde die Frage des Gegensatzes jedem Wertgebiete entsprechend so, daß in dem logischen die Verneinung, das Falsche: negativ-wertlos — im ethischen das Böse: positiv-wertlos — im ästhetischen das Häßliche: positiv-wertvoll wäre. Wenn aber letzteres der Fall ist, so hält das Analogon mit den beiden anderen Wertgebieten nicht stand, denn Positivität und Wert des Schönen und Positivität und Wert des Häßlichen können keine Wertgegensätze bedeuten, die einander ausschließen, sondern nur gegensätzliche Werte, die miteinander, nebeneinander oder ineinander im Ästhetischen bestehen können. Dann ist aber der Begriff des Wertgegensatzes unrichtig mit dem Worte: schön-häßlich bezeichnet, und es wird damit fraglich, ob

[1]) Dazu Kant über Leibniz. Kr. der r. V. II. orig. Ausg. S. 329.

negatives nicht-schön mit häßlich gleichbedeutend ist? Daß dieser Begriff in der Ästhetik die falsche Negativität bekommen hat, daran trägt in nicht geringem Grade die Übertragung der Negation eines logischen Formalurteils auf ein ästhetisches Werturteil die Schuld. Aber die Allgemeinheit der irrigen Benennung des Wertgegensatzes und der Verschiebung der Begriffe hat noch andere Gründe, die später entwickelt werden sollen.

Nach dieser Auffassung wären die Theorien, die das Häßliche aus logischen Gründen oder wegen der Analogie mit anderen Wertnegationen als Unwert betrachten, ausgeschieden. Es bliebe der dialektische Gegensatz und die Aufhebung, das ist die metaphysische Funktion dieser Begriffe[1]. Alle diese Theorien, da sie das Schöne als das Positive annehmen, betrachten es zugleich als Wertmaß, und dadurch muß ihr endgültiges Resultat das vollständige Ausschließen des Häßlichen sein. Sie entsprechen daher selbst der logisch-dialektischen Forderung nicht, durch die Bewegung der Begriffe eine Synthese zu schaffen, noch weniger der ästhetischen, durch die Kunsterscheinung die logische Konstruktion bestätigen zu lassen. Wenn die starren Begriffe nicht nur im konstitutiv kategorischen Sinne für die Erkenntnis eine Beweglichkeit bekommen, sondern ihre Kontrastaufhebung in der Kunst sich so verwirklicht, daß sie »der gedoppelte Prozeß und Werden des Ganzen ist, daß zugleich ein jedes das andere setzt«[2], ist die Gleichberechtigung des Häßlichen mit dem Schönen bewiesen.

Es ist also weder die logische noch die metaphysische Bedeutung dieser Begriffe, die zur Lösung reicht, sondern nur eine ästhetische. In diesem Sinne wird hier der Begriff des ästhetisch Häßlichen nie als das Nichtgelungene, Unzulängliche, Unkünstlerische, auch nicht als das Nichtgefällige verwendet, aber auch nicht als Negativität, sondern als positive, bejahende Kategorie der Kunsterscheinung, mit ebensolcher Berechtigung im ästhetischen Plan wie das Schöne; also wird dieser Terminus weder mit einer entgegengesetzten Wertbestimmung gebraucht, wie das Schöne, noch als schlechteres, geringeres, sondern immer als ästhetisch wertvolles bestimmt.

---

[1]) B. Zalai, Das Problem der philosophischen Systematisation (ungarisch erschienen: Szellem. 1911, S. 183).

[2]) Hegel, Phänomenologie S. W. II, S. 33. Bei Hegel sind die dialektischen Gegensätze im allgemeinen keine Wertgegensätze. Die Negation steht der Position nicht als Unwert dem Werte gegenüber. In der Ästhetik sind nicht Schön und Häßlich, sondern Inhalt und Form, Idee und Gestalt einander entgegengesetzt, welche beiden Seiten die Kunst »zu freier, versöhnter Totalität zu vermitteln« hat. Vorlesungen über die Ästhetik 1842, I, S. 78, 146, 378.

III. Wenn die Ästhetik die primitive Auffassung fallen ließ, daß die Kunst Nachahmung ist, muß sie die Kunst als eine Wirklichkeit betrachten, welche sich durch positive Merkmale von der außer-künstlerischen Wirklichkeit unterscheidet. Kunst ist einheitliche Anschauung der Welt im sinnlich wahrnehmbaren ausgedrückt, — im Gegensatze zur begrifflich ausgedrückten Weltanschauung, — eine Form, in welcher sich das Verhältnis zwischen Mensch und äußerer Wirklichkeit veranschaulicht. Sie strebt also nicht danach, die Schönheit zu verkörpern, sondern ihr Ziel ist der Ausdruck einer Einheitlichkeit, die mit dem etwas fließenden, zu wenig begrenzten und so oft mißbrauchten Begriff der Harmonie annähernd bezeichnet wird. Die Harmonie ist in diesem Sinne keine Modifikation des Schönen, wie die meisten Theorien sie annehmen, sondern das Endgültige in der Kunst, die Aufhebung der Verworrenheit des Akzidentellen, der Zufälligkeit des Augenblickes in einer geschlossenen Formsynthese. So wird sie das »Dieses« und »Jetzt« an sich in der Abgeschlossenheit ihres Daseins, gegenüber dem Mannigfaltigen und Veränderlichen der Naturwirklichkeit. Sie hat hier nicht die Gefühlsbetonung, die dieser Begriff so oft mit sich zieht, sondern befaßt die herbe Einheit der Form in sich, und ihr hauptsächlichstes Merkmal ist das In-sich-ruhen, die Abgeschlossenheit, die durch die Gestaltung in der Form erreicht wird. Sie schafft in ihrer eigenen Sphäre, was das Ideal einer jeden Systematisation ist, eine überzeitliche Einheit zu errichten.

Nicht jeder Ausdruck ist Kunst, nur derjenige, der diese Harmonie eines Seins für die Anschauung versinnlichen kann; darum ist eine Novelle, ein Landschaftsbild Kunst, aber eine topographische Skizze, eine journalistische Chronik nicht, was Croce in Frage stellt. Die Form trägt die Einheitlichkeit; der Ausdruck (die Form) ist nicht Hülle des Ausgedrückten (des Inhaltes), sondern Träger einer höheren Synthese, der der Inhalt sich unterordnet. Der Inhalt wird durch die Form bedeutend; selbst was begrifflich wertlos scheint, kann durch die künstlerische Form seine Würde erhalten, aber kein hoher Inhalt kann die Form von der Forderung des Kunstsollens retten. Daher kann diese Einheitlichkeit nicht als Harmonie der Form und des Inhalts betrachtet werden: in ihr sind schon alle Elemente formal. Nur gleiche Glieder können eine Einheit schaffen und darum muß der Inhalt schon früher zu Form werden, bevor er ein Konstituent zur Harmonie wird. So wirkt die Form auf den Inhalt zurück, oder genauer, die Einheit nimmt den Inhalt nur als Form in sich hinein. Auch bleibt derselbe Inhalt nicht identisch, wenn wir ein Thema, einen Gegenstand in den verschiedenen Formen der Kunst ausdrücken. Der Inhalt kann auch auf das ästhetische Werten nicht in dem Sinne wirken, daß z. B. das

»häßliche« Porträt uns »schön« erscheint, sobald wir wissen, daß das Modell ein bedeutender Mensch ist; es wird der Inhalt der menschlichen Bedeutsamkeit für uns den künstlerischen Wert nur dann geben, wenn diese Bedeutsamkeit schon ein Formelement der Ganzheit geworden ist; so sind minderwertige Kopien der Sokratesbilder, trotz der Größe des Dargestellten, doch schlechte Kunstwerke, wenn uns auch die Züge außer-ästhetisch interessieren. Die künstlerische Harmonie muß also Einheit der Formelemente sein.

Da aber Kunst sinnliche Erscheinung ist, erreicht sie die absolute Harmonie nicht; dem Absoluten gegenüber bleibt sie als Ganzes ein ewiges Streben nach Versöhnung in der Formeinheit, wie die Philosophie durch rationale Einheit; sie bleibt fortwährende Sehnsucht, Bewegtheit, der absoluten Harmonie, der göttlichen Ruhe entgegen. Kunst ist mithin Transzendieren nach einem Ziel, dessen Erreichung die Aufhebung der Kunst selbst wäre; die sinnliche Anschauung würde zur intellektuellen, und die Kunst zur Mystik, deren letztes Wort für den Gläubigen die Ruhe in Gott ist[1]). So scheint die Paradoxie oder Tragik der Kunst zu sein, daß das Erreichen dessen, wonach sie strebt, die Auflösung der eigenen Wesenheit herbeiführen würde. Dieses Unerreichbare bleibt vielleicht in der höchsten Kunst als mystischer Sehnsuchtsausdruck für den Beschauer, als ungelöstes Zeichen von jenem platonischen Heimweh für die abstrakte oder religiös gestimmte Kontemplation zurück.

Aber die Verwirklichung der Kunst ist eben die Diesseitigkeit, die sinnlich erreichbare Vollkommenheit der Harmonie. Denn daß die Kunst die absolute Harmonie nicht erreicht, bedeutet nicht ihre Unvollkommenheit in der Erreichung des eigenen Ziels oder die Unadäquatheit des Materials, welches den Künstler hindert, die Idee ungetrübt auszusprechen. In der Kunst als Kunst ist die Harmonie immanent, und ihre Transzendenz ist ein Nicht-erreichen nur dann, wenn wir jenseits des ästhetischen Standpunktes aus einer philosophischen Anschauung, aus der Idee des Absoluten, die Harmonie betrachten. Wo alles Menschliche, das allgemeine Leben, das Universum selbst als Symbol eines Höheren erscheint, dort wird die Kunst als Ganzes auch zum Symbol von jenem Unerreichbaren. Doch das Symbolische in der Kunst selbst, im einzelnen Kunstwerk bezieht sich immer auf ihre eigene Sphäre, — auf das Verhältnis zwischen Mensch und Welt. Das Symbol vertritt ja eine Idee, die an-

---

[1]) Dieser Transzendenzgedanke bedeutet nicht dasselbe, was bei Hegel die dialektische Bewegung des absoluten Geistes ist, wo die Kunst und Religion, in die einfache geistige Anschauung vereint, zum selbstbewußten Denken erhoben werden. Enzyklopädie 2. Ausg., 1827, S. 517. — Ästhetik I, S. 131—134.

schaulich nicht gegeben werden kann, dagegen ist Kunst eben Anschauung — im weitesten Sinne des Wortes —, so daß ein symbolisches Werk, welches über sich und die Kunst hinaus deutet, nur die Schwäche der Unerreichbarkeit bedeuten würde; denn die Kunst hat ihren ästhetischen Wert eben darin, daß sie hier Verwirklichung und Erfüllung und kein Symbol ist; wir können daher die Kunst als transzendent denken, auch als transzendente Stimmung erleben, wir dürfen sie aber ästhetisch nicht als transzendent beurteilen. Die Abgeschlossenheit der Kunst berührt also jene Transzendenz nicht, denn als sinnlicher Formausdruck, also als Kunst, erreicht sie die vollkommene Harmonie, und die ästhetischen Prinzipien werden dadurch so wenig beeinflußt, wie die naturwissenschaftlichen Gesetze nicht berührt werden durch die erkenntnis-theoretische Auffassung des Ding-an-sich. Ästhetisch genommen ist die Harmonie nicht die platonische Idee, sondern die Idee im Sinne Hegels, das Konkrete, Wirkliche.

Daß diese künstlerische Harmonie durch ein Werden zustande kommt, dies bedeutet keine historische Entwicklung. Jede große Kunstperiode, selbst jedes große Kunstwerk erreicht in sich die erscheinungsmäßig ausdrückbare, abgeschlossene Harmonie. In ihm ist das Ringen und die Aufhebung der entgegengesetzten Elemente Ganzheit geworden, und jede Kunsterscheinung in jeder Zeit bietet das Höchste, als in sich geschlossene organische Einheitlichkeit der Form, wie durch eine innere Kraft, eine Entelechie, zur Selbstverwirklichung geworden. Wir haben in der Kunst eine Ausgleichung von Bewegung und Ruhe, in jener Freiheit und Gebundenheit zugleich, die in dem sinnlichen Stoffe als Kunstform erscheint. Ich unterscheide hier die Begriffe Ruhe, als Komponente der Harmonie, von der Abgeschlossenheit des In-sich-ruhens, die die erreichte Harmonie charakterisiert, eine Ruhe, die unwillkürlich, ein Gegebenes, also Natur ist, von dieser gestalteten, aus einem Konflikt hervorgegangenen, die ein Erreichtes, d. h. Kunst ist.

Die beiden, diesen konträren Elementen entsprechend entgegengesetzten Hauptmomente, die in die Verwirklichung der Harmonie eingehen, sind das Schöne und das Häßliche; Bewegung ist das verwirklichte Wollen, so daß das Häßliche als Prinzip der Bewegung — in jener Spannung zwischen Bewegung und Ruhe, die in der Kunst zur Harmonie wird, — sich von seiner tieferen Geburt aus, als Prinzip der unbewußten Energie oder des bewußten Wollens entschleiert, als die dynamische Komponente jener Abgeschlossenheit, wo die statische, die Ruhe als Schönheit erscheint (beide Begriffe immer gleichwertig, ohne außerkünstlerische Wertbelastung gebraucht). In diesem Gleichgewicht überwindet das Schöne das Häßliche nicht, es bleibt nicht

als unaustilgbarer Rest darin; doch ist Gleichgewicht auch kein quantitativer Mittelwert zwischen den entgegengesetzten Elementen, sondern eine synthetisch-qualitative Einheit, wo das Häßliche ebenso gleichberechtigt ist, wie das Schöne, und durch die innere Kontrastaufhebung die Harmonie doch erreicht wird; beide bedeuten darin nicht mehr das, was sie »außer ihrer Einheit sind« [1]), sondern eben sie werden zur Einheit, zur Kunst. Je stärker das Bewußte des Wollens hervortritt im Kunstausdruck, um so entschiedener bewährt sich das Häßliche in der Harmonie, wie das sich später im Ausdruck des individuellen Wollens bei dem Charakteristischen und in dem des über sich gesteigerten und aus aller Gemeinschaftlichkeit herausgerissenen Wollens, beim Satanischen, zeigen wird.

Das Häßliche als Ausdruck des Wollens in der Kunst ist also nicht in der Bedeutung der mittelbaren oder unmittelbaren Objektivation eines metaphysischen Willens im Sinne Schopenhauers zu verstehen; es ist von jener Energie die Rede, die Ursache jeder Bewegung ist, und deren bewußter Vorgang als Wille bekannt ist; ihr Ausdruck (nicht sie selbst, wie eine transzendente Idee als Beweger) wird in dem geformten Kunstwerk das Moment des Häßlichen. Als Wollensprinzip stellt es die irrationale Seite des Weltprozesses in der Kunst dar, doch in der Kunst bleibt es nicht als Irrationalität zur Aufgabe der Lösung zurück, weil es nur in der Form der Anschauung als deren Ausdruck erscheint und keiner begrifflichen Deutung zugänglich ist; nicht durch das Rationale sondern durch die Form muß es aufgehoben werden, der es jene erdverwandte Lebendigkeit gibt, die die majestätische Ruhe des ewigen Seins entbehrt. Als Ausdruck der menschlichen Vereinzelung, also des bewußten Wollens, vertritt es das Prinzip der Individuation, welches im Charakteristischen erscheint und seine höchste Potenz, als prägnantesten Ausdruck des einzelnen kondensierten Lebenswollens, im Porträt findet. In diesem Sinne ist das Häßliche in der Kunst das Dynamische dem Schönen gegenüber, welches das statische Moment ist. Letzteres wäre in sich widerspruchlos aber versteinert, das ruhelose Häßliche bringt das Lebensmoment in die Harmonie hinein [2]).

Das Häßliche ist also nichts Akzidentelles, auch keine notwendige Beziehung zum Interessanten, sondern es wird dadurch menschlich

---

[1]) Hegel von der Frage des Falschen, als einem Moment der Wahrheit. Phänomenologie S. W. II, S. 31.

[2]) Das bedeutet keine dialektische, begriffliche Aufhebung; es ist hier vom konkreten, realen Häßlichen, und nicht von der abstrakten, allgemeinen Negativität die Rede, im Gegensatz zu Schasler, der dafür auch als Endresultat das Häßliche aus der Kunst ausscheiden mußte.

interessant, daß es im Kunstausdruck das Lebendige des Wollens in sich schließt, dem gegenüber das Schöne, als Ewigkeitsmoment und Prinzip der Ruhe, Hemmung der Lebensenergie bedeutet, aber dem Absoluten näher steht. Durch das Häßliche bleibt die Kunst jederzeit gleichsam in der menschlichen Nähe, verliert, wie das Leben selbst, nicht durch Angewöhnung, wogegen das Schöne, das göttlich Indifferente (Th. Mann nennt es das »göttlich Nichtssagende«) dem Menschlichen weniger interessant sein kann, denn es läßt jene große Wirkung, die auf uns das Lebensverwandte immer übt, leicht vermissen, wenn es dafür über die Lebensbegrenztheit erhebt. Das Schöne kann leichter zu Manier werden, seine Ruhe zu schaler Äußerlichkeit, — das Häßliche trägt den Nachteil in sich, daß es die Harmonie leicht auflöst.

Beide Gefahren liegen hart an der Grenze der Kunstharmonie, da in ihr die totale Gleichheit und Gegenseitigkeit der Kontraste selten ist, welche in der Aufhebung vollgültiges Erhalten und Verschmelzen, Verneinen und Bewahren für beide Teile bedeutet. In der Kunst kann die eine Komponente so stark überwiegen, daß die andere ganz verblaßt, und gegenüber den Theorien besteht in der Kunst eine Aufhebung des Schönen in das Häßliche zur künstlerischen Harmonie, wie auch der umgekehrte Vorgang. Die Aufhebung in das Schöne ist aber bekannter und anerkannter, weil sie leichter zugänglich ist, besonders in jenem Falle, wo eine schnell erreichte Harmonie, die man gewöhnlich Schönheit nennt, mit oberflächlichem Reize anzieht. Dieses Schöne ist unfruchtbar, spricht das letzte Wort zu schnell aus, es läßt den inneren verhüllten Reichtum der Disharmonie und ihre erfüllte Spannung in der Aufhebung vermissen; dadurch entbehrt es auch in der Wirkung das hohe Spannungsgefühl und läßt eine allzu leicht erreichte angenehme Ruhe als sogenannte ästhetische Lust genießen. Aber es scheint, als ob das Häßliche in manchen Erscheinungen der höchsten Kunst gar nicht vorhanden wäre, denn sie zeigen die Harmonie in einer Form, die diese Spannung zwischen zwei Komponenten in dem zur Reife gediehenen Kunstwerk gar nicht erraten läßt. Es ist auch nicht abzuleugnen, daß diese Harmonie im allgemeinen Sinne »charakterlos« erscheint[1]), und damit auch bezeugt, daß, selbst in der obigen Bedeutung, das Wollensmoment der Disharmonie daraus ausgeschlossen ist; doch kann diese sogenannte Charakterlosigkeit auch so viel beweisen, daß das ausgeprägt Häßliche einen stärkeren Ausdruckswert der Harmonie gibt. Als typische

[1]) Mit Recht erhebt Schelling Einwendungen gegen die Allgemeinheit dieser Behauptung. Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. W. I. VII, 306.

Beispiele für diese in sich ruhende Harmonie, auch konfliktlose Schönheit genannt, dienten von jeher die Skulpturen der griechischen Kunst und die Werke Raphaels; sie galten zugleich als Muster der Harmonie, im Sinn einer Modifikation des Schönen (obzwar sie eher als extreme Pole der Aufhebung in die als Kunstwesen betrachtete Harmonie gelten können). Aber es führt zu Zweideutigkeit, die Harmonie mit Schönheit oder die Disharmonie mit Häßlichkeit zu identifizieren; ohne kontrastierende Elemente kann weder Harmonie noch Disharmonie zustande kommen, und so faßt der Begriff der Harmonie schon eine aufgehobene Spannung zwischen entgegengesetzten Komponenten in sich. Es muß in dem Ausdruck der abgeklärten Ruhe der Harmonie die aufgehobene gegensätzliche Bewegung latent innesein, selbst wenn das vollendete Kunstwerk den Konflikt nicht zur Anschauung bringt.

Wenn wir kein einheitliches Prinzip annehmen wollen — wie hier das Willensmoment, als Prinzip der Bewegung und damit des Ausdrucks —, um es durchgehends in der Ästhetik als konstitutives zu behandeln, muß die Theorie unerwartet oder zufälligerweise das Häßliche anerkennen, ohne rechtfertigen zu können, warum sie die eigenen Prinzipien der Schönheit durchbrechen mußte. Keine Theorie kann diesen Bruch überbrücken, wenn das Häßliche gezwungen, wegen der Anpassung an die unabänderlichen Tatsachen der Kunst anerkannt wird, ohne den Zwang aus den eigenen Prinzipien erklären zu können, die dann bald im Komischen bald im Charakteristischen, hier weniger, dort mehr, dem Feinde Einlaß gewähren. Die Dialektiker hatten, ihrem feinen Systemgefühl entsprechend, von Anfang an das Häßliche angenommen, um es an der höchsten Verwirklichung der Kunst fallen zu lassen wegen der Forderung der ausschließenden Kategorie des Schönen.

Das sich mehr oder minder sichtbar entfaltende Häßliche als dynamische Komponente der Harmonie, geht in ungebrochener Linie durch die Kunst, von dem Ausdruck der Bewegung bis zum Ausdruck des Charakteristischen und künstlerisch gewollten Häßlichen sich entfaltend, und überall deutet es auf das Wollensprinzip: von der Kampflosigkeit der seelischen Einfalt bis zur Zerrissenheit der individuellen Größe; von der Bewegtheit, die in der Harmonie der klassischen Kunst latent bleibt, zu dem Ausdruck der in der Bewegung aufgehobenen Ruhe der Gotik und des Barocks, von dem Ornamentalen bis zum geheimnisvollsten Seelischen in einem Porträt wird sich das Prinzip des Wollens als gemeinsames Prinzip der Bewegung und Ausdruck bewähren. Ob sich die Disharmonie in der Kunstaufhebung kundgibt, oder ob die Harmonie so vor uns steht, als wäre sie in sich gegeben, das deutet

nur auf die Verschiedenheit der Lösung, aber in dem Zustandekommen der Endresultate kann keine der beiden Komponenten fehlen. Mag die Bewegung wie in der Schlüsselszene oder im Fischfang an den Tapeten Raphaels, so in Harmonie niedergetaucht sein, daß sie von Anfang an Ruhe zu sein scheint, oder mag sie in der Komposition wie ein Seesturm zwischen ruhenden Felsen, deren Dämme sie immer von neuem zu erstürmen scheint, eingedämmt sein und so das Werden des Prozesses in sich enthalten, wie im Jüngsten Gericht; mag sie die Ruhe des fließenden Epos, die kosmische Bewegtheit der höchsten Tragik oder die irdische Grimasse des Komischen sein; mag es sich um die einfache Linie des Ornaments handeln, die die Bewegung durch den in sich zurückkehrenden statischen Rhythmus hemmt oder sich zur grotesken Fratze überschlägt, — es durchzieht überall dasselbe Prinzip des Wollens die Kunsterscheinung, von der unmerkbaren Latenz bis zu seinem leidenden, zerrissenen, furchtbaren oder lächerlichen Hervorbrechen in der Disharmonie, um durch die Lösung der Spannung in die Abgeschlossenheit des in sich Ruhens überzugehen. Diese Harmonie zeigt aber in der höchsten Kunst die größte Kraft der extremen Aufhebung, wo entweder durch das vorherrschende Schöne oder durch das vorherrschende Häßliche die gestaltete Abgeschlossenheit charakterisiert ist. — Die rein formale Lösung erlaubt stärker die Latenz des Bewegungsprinzips, als die innere Kontrastaufhebung, da diese Art gerade durch das Durchscheinenlassen der Disharmonie bestimmt wird; daher ist diese Aufhebung und damit das Häßliche in der Architektur, teilweise in der Skulptur und in dem Tanz weniger ausgeprägt, wie in der Malerei und Poesie; die Musik zeigt in der reinsten aber abstraktesten Form das Werden der Harmonie.

Die Kunst ist durch die dynamische Komponente auch mit der Lebenswirklichkeit verbunden; jene ist nicht Wirklichkeit in einer höheren Potenz, denn dann dürften sich deren charakteristische Zeichen nur quantitativ erhöht darin zeigen; dieselben Elemente in anderer Synthese geben eine qualitativ anders geartete Verschiedenheit als eine Form des Lebens, das an einer verschiedenen Ebene sich verwirklicht, die die Ebene der außerkünstlerischen Wirklichkeit zwar durchschneidet — sie erscheint da als Komik — aber immer mehr abbiegt. An ihrer höchsten Abweichung finden wir die Tragik, wo der Ausdruck des Wollens zugleich Tat wird und die Aufhebung der Disharmonie zugleich Erlösung durch die Kunst. So liegt nicht an der Seite des Schönen die Verwandtschaft der Kunst mit der Ethik, sondern im Moment des Wollens, dessen Ausdruck das Häßliche ist. Weder durch Moral des Inhalts, noch durch die metaphysische Koinzidenz des Guten mit dem Schönen kann die Verbindung zwischen

den zwei Gebieten erklärt werden und wenn Kunst moralischen Stoff bearbeitet, wird sie dadurch ebenso wenig moralisch, wie sie unmoralisch wird durch das inhaltlich Böse. Die Kunst hat freien Eintritt in jedes Wertgebiet, ohne sich dadurch fremden Gesetzen unterzuordnen; sie hat ihr eigenes, nicht den ethischen Kategorien untergeordnetes Sollen zur Einheit der Harmonie; aber sie hat einen tieferen Zusammenhang mit der Ethik im Prinzip des Wollens, die dort sinnlicher Ausdruck mit außerethischen Bewertung, hier Verantwortlichkeit fordernde Tat wird — eine Verwandtschaft, die in einem rein ästhetischen Sinne in der Tragödie ihre Verwirklichung findet. Wie ein System von drei Dimensionen durchschneiden die zwei Ebenen der Werte die der unbewerteten Phänomenalität; an ihrer Schneidungslinie liegt einerseits die Komik, anderseits die unbewertete Tat; wo aber das Gebiet der Ethik mit dem der Ästhetik sich trifft, liegt die Welt des Tragischen.

Diese Anschauung des Häßlichen als Lebensmoment könnte als pessimistische Auffassung gelten; doch ist dieser Einwurf nur so lange gültig wie das Häßliche als wertlos betrachtet ist. Es ist zwar schwer, diese negative Wertbetonung aus dem Begriffe zu entfernen, sie ist zu stark mit dem Mißfälligen in der Natur verbunden, und hier wird freilich der Begriff im erweiterten Sinne auch in der Kunst gebraucht, wo sonst allgemein nur der ganz ausgesprochene, zu Ende gebrachte Wollensausdruck, besonders im Charakteristischen, häßlich genannt wird. Wenn wir aber so viel anerkennen, daß das ausgeprägte Wollen in der Kunst als das charakteristisch Häßliche erscheint, können wir dessen Anfangsausdruck: die Bewegung, die in dem Übergang der Disharmonie sich kundgibt, nicht als Fremdes ablehnen.

Außer den zwei Hauptmomenten des Schönen und des Häßlichen schließt die Kunsteinheit mannigfaltige Elemente in sich, deren äußeres und inneres Gleichgewicht, das ist ihr Verhältnis zueinander, das Kunstwerk als zeitliche Erscheinung charakterisieren; diese Harmonie — die sogenannte Schönheit des Werkes — ist weder eine feststellbare objektive Qualität des Kunstgegenstandes mit bestimmbaren Merkmalen, noch unsere subjektive Auffassung vom Gegenstande, sondern eben dieses erreichte Gleichgewicht, die Zusammenstimmung der Elemente, eine Komplexion bei Meinong genannt, die »mehr ist als das objektive Kollektiv der Bestandstücke« [1]). Unter den Relationsgliedern,

[1]) Es bleibe dahingestellt, ob dies Mehr, das hinzukommt, die mit der Komplexion zusammenfallende Relation ist. »Über Gegenstände höherer Ordnung« (in Abhandlungen zur Erkenntnistheorie und Gegenstandstheorie 1913) S. 389, 391, 432. Ich verwende nicht den Termin: »Gestaltqualität«, da eben das Nichtqualitätmäßige daran hervorzuheben ist. Als psychologisches Prinzip ist es bei Wundt »schöpfe-

die das Zeitliche bedeuten, sind die individuellen und historischen Elemente die wichtigsten; das Unzeitliche vertreten eben die zwei Hauptmomente des Schönen und des Häßlichen. Bei dem Reichtum der Elemente ist deren Verbindungsmöglichkeit außerordentlich verschieden, daher wie die Harmonie im Einzelfalle durch die Ästhetik im voraus nicht bestimmbar; sie kann ihre Gesetze nicht angeben, aber sie kann bestimmen, daß eine solche Art der Relation in dem, was ästhetisch gültig ist, gesetzmäßig herrschen muß, und soweit ist sie normativ.

IV. Ebenso wie die Begriffe Schön und Häßlich in ihrer klaren Auffassung durch Wertungsübertragung aus der ethischen Sphäre getrübt worden sind, mengen sich auch in die Erkenntnistheorie der Kunst, in die Frage nach Kunst und Natur wie in die der ästhetischen Wirkung, außerästhetische Begriffe, die auch das Problem des Häßlichen betreffen.

Alle Illusions- und Scheintheorie bezieht sich auf eine Zurückführung der Kunstwirklichkeit auf das Realitätserkennen der phänomenalen Welt. Kunst ist aber ein Wirklichkeitserkennen, dem die Frage der Phänomenalität gar nicht zukommt. Ein Bild ist außerästhetisch betrachtet nur farbige Fläche, wie die beschmierte Palette oder die Tischplatte; der Marmor einer Skulptur dieselbe Materie, wie der unbehauene Stein, Eisenbahngeräusch und Symphonie sind Schallwellen: so fallen sie alle unter das Gesetz der Phänomenalität; aber dieses Problem kommt in der Ästhetik gar nicht vor, denn Bild und Skulptur als Kunstwerke geben ästhetisch ein reales Erkennen. Selbst das Theater, wo die Behauptung des Scheins durch das Zeitliche und Räumliche der szenischen Darstellung, als ein Wiederschein des Lebens, am ehesten irreführen könnte, ist keine Illusion, sondern eine Welt für sich, und die Rampe trennt sie von jedem Vergleich mit dem untenstehenden Leben, wie der Rahmen das Bild vom Vergleich mit der Wand trennt. Jenseits der Rampe, wie an der Bildfläche, herrschen die inneren Gesetze der Kunst, die die Objektivität und immanente Wahrheit des Werkes bestimmen, die keinen Vergleich mit der Naturwahrheit braucht und duldet; sie heißt seine Form und sein Stil.

Wenn ästhetischer Schein Phänomenalität bedeuten soll, ist die Kunst unkünstlerisch aufgefaßt. Es ist aber darunter auch eine bewußte oder unbewußte Täuschung verstanden, im Vergleich mit der

---

rische Resultante« genannt (Grundzüge der physiologischen Psychologie 1903, III, S. 778 ff.), wogegen in Meinongs Komplexbegriff Idealkomplexe und Idealrelate »weder physisch noch psychisch sind«, wie in meiner Auffassung der Kunstharmonie auch (Über Gegenstandstheorie a. a. O. S. 524).

Erkenntnis der Natur; obwohl wir mit demselben Recht die Natur im Vergleich zur Kunstwirklichkeit als Illusion oder Schein bezeichnen könnten. Denn nur in der Natur, wenn wir sie ästhetisch betrachten und diese Anschauung der Erkenntnis gegenüberstellen, kann von einem ästhetischen Schein die Rede sein; aber hier auch nur so lange, wie der Vergleich besteht. Sobald wir rein ästhetisch, das heißt mit kunstgeübtem Sehen die Natur betrachten, ist die ästhetische Wirklichkeit vollständig da, die ästhetische Wertung bestimmt das Sein der Natur als Realität jenseits von phänomenalen Fragen, ebenso wie in dem Kunstwerk; Natur ist nicht Schein, wenn wir sie ästhetisch anschauen.

Die Kunst kann auch nicht in jenem Sinne Realität genannt werden, daß sie den Schein als Schein gibt [1]), also nicht täuschen will — denn das wäre nur ein Paradoxon —, sondern weil sie jene Wirklichkeit, die sie uns darstellen will, auch gibt. Wenn die Ästhetik diese Realität nicht im metaphysischen Sinne behauptet, daß nämlich die Kunst das Ding-an-sich darstellt, wie der Idealismus, am ausgeprägtesten bei Schelling [2]), annimmt, so viel kann sie beweisen, daß in den Grenzen des eigenen Gebietes, im ästhetischen Sinne Kunsterscheinung = Sein ist. Die Scheinrealität der sinnlichen Welt ist in der Kunst sinnlich daseiende Realität geworden; alle Scheintheorien haben ihre verborgene Wurzel in der Nachahmungstheorie, deren Wirkung in der Ästhetik noch immer nicht überwunden ist. Das Erkennen der gegebenen Wirklichkeit steht also in der Kunst fraglos da, das Ding-an-sich ist kein ästhetisches Problem, und das Recht des naiven Realismus besteht in der Kunst vollgültig, mit der ganzen überzeugenden Unmittelbarkeit des sinnlichen Erlebens. Wenn die Dinge im Erkennen aus einer Möglichkeit ein Sein werden, so trifft das durch die eigene Wertbestimmtheit das künstlerische Erkennen auch. In diesem unmittelbaren Erkennen des Wesens in der sinnlichen Form ist das Erleben schon »kategorial umwoben«, mit der Wertkategorie des Anerkennens, der Geltung, wie wir auch im Sinneserkennen, obwohl unreflektiert, die Kategorie des Seins haben; wie wir die Welt der Dinge naiv zugleich damit erleben, daß sie ist — so die ästhetische Welt der Dinge zugleich damit, daß sie gilt. Das ästhetische Sein ist zugleich Wertsein.

---

[1]) Wie Schiller es bestimmt: »Nur soweit er aufrichtig ist (sich von allem Anspruch auf Realität ausdrücklich lossagt), und nur soweit er selbständig ist (allen Beistand der Realität entbehrt), ist der Schein ästhetisch.« Über die ästhetische Erziehung des Menschen 26. Brief.

[2]) »Kunst ist Darstellung ihrer Formen, als Formen der Dinge wie sie an sich oder wie sie im Absoluten sind.« Phil. der Kunst I. Teil, § 24.

V. Zu dieser Fragestellung gehört auch das Problem der ästhetischen Beurteilung der Natur und Kunst, wo das Häßliche als Unterscheidungsmoment stark hervortritt. Die Einheit schaffende Kraft der Kunst, das jenseits von der Naturbeurteilung liegende Wertprinzip in ihr, d. h. die Selbständigkeit ihrer Welt, gibt sich im Werten des Häßlichen am besten kund. Jene Theorien, die das Häßliche als Unwert aus der Ästhetik ausscheiden, beruhen auf der Wertung der Natur, wo das Häßliche tatsächlich als Unwert beurteilt wird, denn Natur hat kein Streben nach der Harmonie, die in ihr auch nie verwirklicht vorkommt; in ihr stehen schön und häßlich parallel nebeneinander und einer besonderen Beurteilung unterworfen; und wenn wir das Häßliche in der Kunst nur als konstitutive Kontrastkategorie oder Relationsglied aus einem Verhältnis durch Analyse erkennen, steht es in der Natur als Mißfälliges uns selbständig gegenüber. In dieser gänzlichen Verschiedenheit, was die ästhetische Einheit betrifft, kann man Kunst und Natur nicht vergleichen, gegenüberstellen oder gegeneinander ausspielen; um so weniger kann die Natur Maßstab für die Kunst sein. Denn die Ästhetik beider liegt so weit auseinander wie Zufall und Gesetz. So daß, wenn wir für die Natur als einem von der Kunst unabhängigen, aber als schön oder häßlich zu beurteilendem Gegenstande, eine Wissenschaft denken, so kann sie nicht die Ästhetik der Kunst sein. Diese Akzidentien der Natur können zwar ästhetisch beurteilt werden, aber sie haben keine objektive ästhetische Gesetzmäßigkeit. Es wurde in neuerer Zeit oft betont, daß wir die Natur durch die Kunst als ästhetisches Objekt, als Harmonie anschauen; dann treten wir ihr aber als Schaffende entgegen und übertragen die Gesetze der Kunst auf sie; nur so kann »Naturschönheit« in die Ästhetik aufgenommen werden.

Die Auffassung von der Subjektivität des ästhetischen Wertes hat nur in der Natur Geltung, denn Natur in sich ist ästhetisch wie ethisch indifferent, sie *fordert* nicht die Kategorie der ästhetischen Geltung, sondern sie *kann* ihr durch uns zukommen; in der Natur kann also das Dasein mit oder ohne ästhetischen Wert stehen, in der Kunst gibt es kein wertfreies Gebiet. Daher kann man über Schönheit in der Natur disputieren, aber über Wert in der Kunst nicht, trotz der subjektiven Verschiedenheiten des Gefallens; denn in der Natur gehört Schönheit nicht zum Wesen des Gegenstandes, in der Kunst ist aber die Harmonie immanent, Wesen und Zweck, Bedingung ihres Daseins und fordert ein allgemeingültiges Urteil. Über die Schönheit einer Frau können die Meinungen verschieden sein, ihr Porträt, wenn es Kunst ist, hat objektiv unverrückbaren Wert

und das Bild des häßlichsten Menschen ist objektiv »schöner« als jede Naturschönheit sein kann.

Durch diese Subjektivität der Anschauung kann vielleicht in der Natur der sogenannte ästhetische Schein (subjektiver Schein, Ablösung des Scheins), auftreten, aber nicht in der Kunst. Obzwar wenn wir die Natur frei von aller anderen Bestimmung, als Form, d. h. als Kunst, betrachten, stehen wir *eo ipso* in einem anderen Wirklichkeitsverhältnis zu ihr, und schon dadurch ist die Annahme einer Ablösung des Scheins überflüssig. Wenn diese künstlerische Transsubstantiation zur Harmonie nicht auftritt, bleibt von den zwei Hauptmomenten der Kunst nur für das Schöne eine generelle Geltungssphäre in der Natur und Kunst zugleich, dagegen bleibt das Häßliche in der Natur immer unästhetisch. Die Kunst schafft durch ihre Vereinheitlichung die ästhetische Gültigkeit des Häßlichen wie des Schönen, dagegen ist das Häßliche in der Natur nicht ästhetisierbar und ein Gefallen am Häßlichen schließt hier immer fremde assoziative Momente ein. Diese sozusagen »natürliche« Wertbestimmung ging in die Kunstästhetik und die Lehre über, was für die Kunst aus der Natur zur Auswahl bestimmt sei, statt zu bestimmen, was die Kunst willig ist auszuwählen, um ihre Einheit zu schaffen.

In dem Naturhäßlichen wird die Bedeutsamkeit eines Wollensprinzips dadurch ausgedrückt, daß es zur organischen Natur gehört und eigentlich nur bei dem tierischen Leben als Negativität in der ästhetischen Anschauung auftritt. Das unorganisch Erhabene der Natur, welches das Wollensprinzip in hohem Maße enthält, ist schon die Vereinheitlichung der zwei Komponenten, also eine gestaltete Einheitlichkeit, die zur Kunstauffassung in der Natur gehört. Es ist nicht der unorganische Felsblock oder die Wassermenge, die ästhetisch erhaben wirken, sondern die Relation, in welcher die Unbeweglichkeit der unorganischen Materie, die Ruhe der Größe und der Ausdruck der Kraft, die wir hineinfühlen, zueinander stehen. Das Verhältnis der Komponenten kann wie in der Kunst das Vorwiegen der Ruhe enthalten, wie bei dem statisch Erhabenen, oder das Vorwiegen der Kraft wie bei dem dynamisch Erhabenen. Die Einheitlichkeit, die trotz der Disharmonie gefühlt ist, ist die Angemessenheit in der Relation der Ruhe zur Materie und der dazu gehörigen riesigen Kraft, die sich immer gegenseitig löst, um immer wieder in Gleichgewicht zu kommen, ähnlich der inneren Kontrastaufhebung in der Kunst. Das Naturerhabene gehört also zur prägnantesten Erscheinung der künstlerischen Anschauung der Natur.

Das Gemeinschaftliche in Natur und Kunst ist das Stoffliche, die Materie und das Geschehen überhaupt; sie sind das Phänomenale

in beiden; wie die Materie — Schwere, Textur des Steins, Farbe, Ton — so kann das Geschehene überhaupt auch in der Natur schön sein, unserer subjektiven Anschauung gemäß; sobald aber Stoff und Geschehen durch den Geist aufgelöst, bearbeitet, Elemente in der künstlerischen Form einer neuen Einheit werden und eine neue Bedeutung eingehen, steht diese als Kunst über jeder Vergleichbarkeit, wenn sie der Natur noch so ähnlich sein sollte. Denn eben diese neue Form bestimmt den Kunstwert, und jene primäre einseitige Gemeinschaftlichkeit im »Schönen« kann keinen Grund mehr zur Vergleichung geben. Somit erweist sich die Arbeit des Künstlers als eine im höchsten Sinne schaffende [1]).

Es war jene primäre Gemeinschaftlichkeit und die Verschiebung des Begriffs des Schönen d. h. des Wohlgefälligen, aus der Natur in die Wertung der Kunst, was die Frage zu einem Problem machte, ob die Kunst oder die Natur wertvoller sei? Die Theorien scheiden sich schroff für und gegen die Kunst. Geistiger Ahne der ersten ist Plotin, der zweiten Plato. Das Interessante dabei ist aber, daß die dritte Anschauung, welche die Natur ganz aus der Ästhetik ausscheiden will, selbst von denen, die die Theorie aufstellten, eigentlich nie durchgeführt worden ist. Selbst Schelling gibt der organischen Welt wenigstens als Analogon zur Kunst ein Recht und anerkennt das Naturerhabene, bei Hegel hat die Natur eine unvollkommenere Art der Schönheit und bei Schleiermacher ist die Kunst noch immer Ergänzung und Erfüllung der Natur. In der neueren Ästhetik hat Dessoir das Schöne und künstlerisch Wertvolle getrennt und Croce läßt nur das Kunstschöne ästhetisch gelten, da die Natur ohne vorausgegangene ästhetische Anschauungen in der Phantasie, keine ästhetische Anschauung zu erwecken vermag.

Die Lösung kann nur ein völliges Scheiden der zwei Fragen bringen. Die Natur läßt sich ohne theoretische Gewalt der Schönheit nicht berauben und die Kunst zeigt offenbar einen anderen Wert als den des Naturschönen. Da aber Ästhetik, als Geisteswissenschaft, nicht die Gesetze einer subjektiven, zeitlich und örtlich wechselnden Zufälligkeit zu erforschen hat, kann sie nicht die

[1]) Eine ähnliche Beziehung zwischen der Natur und dem künstlichen Komplex haben wir bei der Philosophie und der Mathematik. Jene konstruiert im System eine rationale Einheit der Welt, die in der empirischen Anschauung nicht gegeben ist, obgleich die Elemente daraus stammen, ihr Ganzes steigert sich im Erkenntniswert über die Natur hinaus; in der Mathematik reicht die Steigerung nicht nur über die empirischen Elemente hinaus, die zur Konstruktion den Anlaß gaben, sondern die Zahlbegriffe reißen sich von ihnen los, verselbständigen sich in ein System und die Synthese hat keine Gemeinschaft mehr mit der Natur.

Wissenschaft des Naturschönen, sondern nur der Kunstwerte sein, woraus das Häßliche wegen seines Naturunwertes auszuschließen unerlaubt ist.

In der Natur hat selbst der Gattungstypus, der von manchen als die Verkörperung der Idee aufgestellt wird, eine unvergleichbar andere ästhetische Wirkung wie in der Kunst, sobald wir uns von unserem »natürlichen« Gattungstypus entfernen. Das für unser Rassegefühl Häßliche bei dem Menschen in Form und Farbe kann vollständig aufgehoben sein in der Kunst. Wenn wir künstlerische Darstellungen solcher, oder selbst unserer Rasse näherstehenden Formen, von denen wir mehr zeitlich als physisch entfernt sind, wie z. B. Frauenbildnisse der holländischen Schule, als mißfällig beurteilen, sehen wir nicht kunstästhetisch; dagegen wenn das Naturhäßliche (im Menschen Leiden, Krankheit, Deformation der Natur) als ästhetisch bewertet erscheint, spielen entweder ethische Momente mit oder wir sehen mit rein künstlerischen Augen und gestalten die Natur zur Harmonie der Kunst. Aber dies gelingt nie so weit, daß wir sinnlichen Widerwillen überwinden könnten, daher bleibt das Gemeine, Widrige, Ekelhafte in der Natur nicht nur häßlich, sondern auch rein sinnlich mißfällig dort, wo die Kunst noch immer ihre Mittel zur Aufhebung (im Grotesken, in der Karikatur) hat.

Das Wollensprinzip hat positive Geltung in dem Naturhäßlichen bei der ästhetischen Wertung des Menschlichen in einem Kulturzustande, der schon mit ethischen und künstlerischen Prinzipien durchdrungen ist. Hier darf das Männliche, als wollende, bewegende Kraft eher häßlich sein, dagegen fordert sie vom passiv Weiblichen immer die Schönheit. Das weiblich Häßliche wirkt ästhetisch als Lüge, dagegen ist das männlich Häßliche keine Sünde *a priori* gegen die verfeinerte (aber verfälschte) Naturästhetik, nur eine zu stark betonte äußere Form des ihm zugehörigen Wollensprinzips. Diese (auch sexuell assoziative) Bewertung der Frauenschönheit hat keine Geltung mehr in der Kunst; und wenn Pygmalion in sein Werk sich männlich verliebt hat, war er kein wahrer Künstler und die lebendig gewordene Frau mußte die Harmonie der Kunst einbüßen mit allen Fehlern der Individuation, wenn die Statue überhaupt ein echtes Kunstwerk war; denn eine Skulptur, die nur physische Funktionen brauchte, um lebendig zu werden, konnte als Kunstwerk kaum vollkommen sein.

VI. In diesem Sinn ist jeder Streit über Vergleichung der Natur und Kunst gegenstandslos; es gibt Naturschönheit, doch als solche gehört sie nicht in die Ästhetik, d. h. in die als Wissenschaft der

Kunstwerte; sie kann lusterregend sein, aber Lust ist kein Kriterium des ästhetischen Gefühls.

Selbst wenn für das Einzelne eine panästhetische Betrachtung der künstlerischen und außerkünstlerischen Wirklichkeit möglich ist, bleibt der ästhetische Wert der Natur doch immer in der Subjektivität des Wertenden, mit fortwährendem Wechsel der Stimmungen, als Einmaligkeit und in ihren stärksten Wirkungen sogar als bewußte Einmaligkeit da. In der Kunst bleibt der Wert unverrückbar, objektiv, erneuerungsfähig, unberührt von der Aufnahmefähigkeit des Einzelnen, und diese objektive Gültigkeit ist nur gefühlsgefärbt durch die subjektive Stimmung; diese kann wechselnd oder sogar einmalig sein, was aber nichts an dem objektiven Werte ändert, so wenig wie z. B. eine pessimistisch gefärbte Stunde, selbst eine solche Lebensanschauung, eine Verminderung für den Wert des Lebens bedeutet. Die ästhetische Geltung der Kunst ist mit deren Sein unauflöslich verbunden — sonst wäre sie keine Kunst —, selbst wenn der Einzelne subjektiv nicht befähigt ist sie zu erkennen. Kunstwerke weisen auch oft in ihrer ersten Wirkung jenes Warten und langsame Entgegenkommen auf, wie ein sich Enthüllenwollen ihrer Harmonie, dagegen übt die Natur ästhetisch immer einen mit sich reißenden Eindruck aus, weil wir die Kategorie der Gültigkeit mit unserem augenblicklichen Gefühl hineinlegen. Kunst ist weit entfernt, jenes schlaffe Stimmungsuchen oder angenehme Lustversprechen in der Wirkung zu sein, die allgemein als ästhetischer Genuß gelten, und in ihren größten Werken ist sie schwer zugänglich, fast zurückweisend, sie nimmt in ihrem Auftauen für das Subjekt die ganze Rezeptivität der Menschenseele in Anspruch, was viel mehr bedeutet als reine Gefühlsreaktion. Fiedler hat gegen die Annahme dieser Gefühlswirkung viele ernste Worte ausgesprochen, obzwar er das Erkenntnismäßige darin einseitig hervorgehoben hat; ästhetisches Verhalten, selbst als Erkenntnis betrachtet, führt zu anderem Wahrheitserkennen als die der Natur. Ästhetische Erkenntnis ist zugleich wertende Erkenntnis, ganz unabhängig von einem ästhetischen Urteil über diese Erkenntnis; jene ist zugleich in der Anschauung gegeben, in der das Erlebnis vollständig wird, diese kann mit- oder nachfolgen oder auch fehlen, das Primäre der Wirkung bleibt in sich bestehen [1]).

Im allgemeinen können wir behaupten, daß Lust am Schönen und Unlust am Häßlichen nicht in der Kunst, sondern in der Natur

[1]) Zu dieser wichtigen Frage, die hier nicht eingehender zu erörtern ist, vergleiche Lask, Logik der Philosophie S. 105. — Rickert, Vom System der Werte, Logos. IV, 3, S. 309. — Meine Versuche: Zur Analyse der ästh. Wirkung, Zeitschr. für Ästhetik V, 4, S. 520.

evident sind, da Gefallen oder Mißfallen in der Natur im eindeutigen Sinn mit ihnen verbunden sind. Trotzdem will man mit dieser Gefühlsreaktion auch das Kunstästhetische erklären und ohne Differenzierung darauf in einer psychologischen Ästhetik alle Wertbestimmung bauen. Wenn wir selbst zugeben könnten, daß Lust-Unlust allein die Gefühle der ästhetischen Wirkung sind, so bewirkt das Gebundensein des ersten an das Schöne, des zweiten an das Häßliche selbst dort keine Gesetzmäßigkeit in der Kunst, wo das eine oder das andere stärker in die Harmonie hineingeht; ganz klar zeigt sich das bei dem Komischen, dem Grotesken und der Karikatur. Eigentliche Unlust entsteht aber in der ästhetischen Anschauung nicht bei dem Häßlichen, sondern bei dem Verneinen des Wertes, bei dem Mißfälligen, der ästhetischen Einstellung und Erwartung nicht Entsprechenden, also bei dem künstlerisch Unwahren, was aber nicht zur Gefühlsreaktion auf das Häßliche gehört und gar nicht zu dessen Ästhetik, sondern zur Psychologie des rezeptiven Verhaltens. Es ist gewiß schwer, einen Ausdruck für das ästhetische Gefühl zu finden, der dem urteilsmäßigen Ausdruck des ästhetischen Bejahens und Verneinens entspricht; in der Sprache des Alltags wird natürlich für die Resultante einer so reichen Gefühlssynthese das Wort des einfachsten Begriffs als Analogon verwendet, aber wissenschaftliche Theorien können nicht darauf basiert werden; nur in der Naturästhetik entschuldigt die Eindeutigkeit des Zusammenhanges zwischen Schön und Häßlich, Gefallen und Mißfallen, Lust und Unlust, die letzteren als positive und negative ästhetische Gefühle zu bezeichnen.

In der Wirkung des Komischen, welches, wie erwähnt, ein Grenzfall zwischen Natur und Kunst ist, tritt oft in beiden Gebieten das gleiche gemütliche Verhalten unserseits auf. Dagegen zeigt sich der größte Kontrast in der Wirkung, wenn ein Konflikt des Lebens als Leiden, Pathos erscheint, ohne in die Harmonie der Kunst aufgelöst zu sein. Hier fällt das Geschehen aus dem Gebiet des Naturästhetischen ganz aus, seine Wirkung ist entweder sinnlich zurückstoßend oder wird zum rein ethischen Mitleid. Wir vermeiden in der Natur lebenverneinende Gefühle der Trauer, Unlust, Erschütterung; dagegen steht die Kunstwirkung wieder über und jenseits der Wertung dieser Reaktionsgefühle in der Natur und gibt Gelegenheit zu lebenerweiternden Momenten, die wir in der natürlichen Wirkung nicht kennen, wie das im Tragischen am stärksten hervortritt. So daß, während wir dem Miterleben solcher Konflikte in der Natur aus dem Wege gehen, dieses in der Kunst das höchste, wenn auch schmerzvollste Gefühl einer Lösung und Aufhebung gibt. Wer je die Tragik in der Kunst tief erlebt hat, kann ruhig mit der Ästhetik

der Lust-Unlusttheoretiker abrechnen [1]). Doch wenn wir uns einer durch keine Theorie getrübten psychologischen Beobachtung hingeben, müssen wir einsehen, daß selbst die nichttragischen ästhetischen Wirkungen, je stärker und tiefer sie sind, um so sicherer mit einer Gefühlsreaktion verbunden sind, deren physiologischer Vorgang Zeichen der Unlust bietet: innere Beklemmung, Schaudern, Erschütterung, Weinen. Kunst ist die große Wundertäterin, die jedes, selbst das verneinende Lebensgefühl, in Bejahung umzaubert in der Welt der Harmonie.

Es ist bezeichnend, wie schwer die Lust-Unlusttheoretiker sich mit dem Vergnügen am Tragischen abmühen, welche Gewalt sie den Tatsachen antun, um die primitive Naturhedonistik nicht aufgeben zu müssen, da sie von der falschen Orientierung ausgehen, als ob Positivität der Gefühle in beiden Gebieten dasselbe bedeuten würde. Es mußten entweder ethische Motivationen zur Erklärung dienen (schon seit Aristoteles) oder die Theorien der Scheingefühle (bis zu den Vorstellungsgefühlen Witaseks) standhalten [2]). Die Selbstbeobachtung eines jeden, der zu tieferen ästhetischen Gefühlen fähig ist, bewahrheitet die Annahme, daß negative Lebensgefühle positive Gefühle werden können, also daß die Gefühlswertungen in den zwei Gebieten voneinander abweichen. Der ästhetische Zustand, dessen Gefühlsseite mit dem Namen der ästhetischen Lust unrichtig bezeichnet wird, ist äußerst kompliziert; seine Elemente gehen eine unlösbare Einheit ein, welche, der objektiven Harmonie der Kunst entsprechend, vielleicht eine subjektive Harmonie genannt werden könnte [3]). Die konzentrierende, Einheit schaffende Tendenz des Erlebnisses ist aber darin so stark, daß der kleinste fremde, nicht zu vereinheitlichende Eindruck als Störung wirkt und diese Einheit des Bewußtseins sprengen kann. Daher scheint das Gefühl, welches

[1]) Es ist charakteristisch, daß der größte unter ihnen, Kant, überwiegend Naturästhetik gibt.

[2]) Kant hat schon die Gefühlswirkung des Erhabenen negative Lust genannt. Kr. der Urt. III. orig. Ausg. S. 76. — Hamann spricht sich folgendermaßen aus: »Wenn es dies Vergnügen an den tragischen Gegenständen wirklich gibt,« dann ist die eigentliche Frage: »wie ändert sich unser Verhalten dem Tragischen gegenüber, wenn wir es ästhetisch betrachten«. Das Problem des Tragischen, Zeitschr. für Phil. und phil. Kritik B. 117, S. 250. — Ziegler nennt das tragische Gefühl ein Gemisch von Lust und Schmerzgefühlen; letzteres geht als aufgehobenes Moment in das Lustgefühl ein. Zur Metaphysik des Tragischen 1902, S. 59—61. — Nur bei Simmel ist das Spezifische des Gefühls vertreten. Schopenhauer und Nietzsche 1907, S. 143.

[3]) Siehe meine Versuche, a. a. O. S. 541, wo ich selbst noch in einer psychologischen Auffassung befangen die objektive Harmonie als die eingefühlte Einheitlichkeit des psychischen Erlebens auffaßte.

damit unlösbar verbunden ist, labiler, nicht so real zu sein, wie die Lebensgefühle und zeitlich auch nicht so dauerhaft, weil es Gefühl für sich bleibt, keinen Zweck des Wollens in sich trägt, der seine zeitliche Dauer bis zur Erreichung erhalten könnte. Trotzdem sind sie keine Scheingefühle, sondern ebenso real wie die des Lebens, wie die Kunst, ihre Anregerin selbst. Wer aber an die Kunst mit der Forderung des Vergnügens oder Genießens herantritt, dem wird die Kunst ihre tiefste Gefühlswirkung nie enthüllen.

Da Wertung und Gefühl in der Natur und Kunst nicht in demselben Zusammenhang stehen, müssen wir die Auffassung aus der Ästhetik ausschließen, als ob das Häßliche künstlerisch Unwert wäre, weil es in der Natur mißfällig und mit Unlust verbunden ist. Es ist also weder die logische Entgegensetzung noch die ethische Koinzidenz des Häßlichen mit dem Bösen, weder die Vergleichung der Natur mit der Kunst noch die Analyse der ästhetischen Gefühle, die uns zur Negation des künstlerischen Wertes des Häßlichen berechtigten. Das sinnliche Formerkennen als Wesenheiterkennen ist die Kategorie des ästhetisch Gültigen; die Form ist aber darin Ausdruck der Abgeschlossenheit, und in dieser Harmonie hat das Häßliche eine ebenso wichtige positive Rolle wie das Schöne, was die Analyse der Kunstwerke zu beweisen hat.

III.

Das nordische Formgefühl in seinem Verhältnis zur Antike.

Von

Mela Escherich.

Mit Tafel I und II.

Das Formgefühl des Germanen drängte ursprünglich nicht zur Großplastik. Die bildnerische Kunst war Begleiterscheinung der Architektur und des Kunstgewerbes. Sie äußerte sich schmuckhaft. Alle Gestaltungsart lag im Ornament. Eine Ornamentfigur ist der Pferdekopf am Giebel des sächsischen Hauses, ist der Drache des Wikingerschiffes, Ornamentfiguren sind alle die der Fauna entnommenen und streng stilisierend abstrahierten Formen der Fibeln, Schließen, Türbeschläge. In dieser Art, als durch Ornamentverschlingungen bedeutsam angedeutete Gestalten, dürfen wir uns auch etwa die hochnordischen Götterbilder — die Fritjofsage berichtet von einem Holzbild Baldurs — und die in Mitteldeutschland vorkommenden Irminsäulen vorstellen. Von eigentlichen Statuen hören wir vor der Zeit Karl des Großen nichts.

Der karolingische Staatsgedanke gipfelte in der Verschmelzung der politischen und religiösen Einheiten. Die Reichsgrenze umschloß nahezu die gesamte abendländische Christenheit. Germanentum und Christentum bildeten die Grundlagen der Kultur des heiligen römischen Reiches deutscher Nation. Danach mußte auch die Kunst ihren Charakter empfangen: germanisch-christlich. Wir erkennen in der Architektur auf der Linie Ravenna—Aachen (Aachener Pfalzkapelle, mit den frühesten Vorzeichen des gotischen Stiles!) die Spuren einer einheitlichen Entwicklung. Wir erkennen sie in der Buchmalerei, wo der nordische Stil die orientalischen Elemente in sich aufsaugt. Die karolingische Kunst, entsprechend dem weltpolitischen Charakter des Staates, nimmt natürlich fremde: irische, schottische, antike, orientalische Einflüsse an; aber das Germanische bleibt die Grundnote.

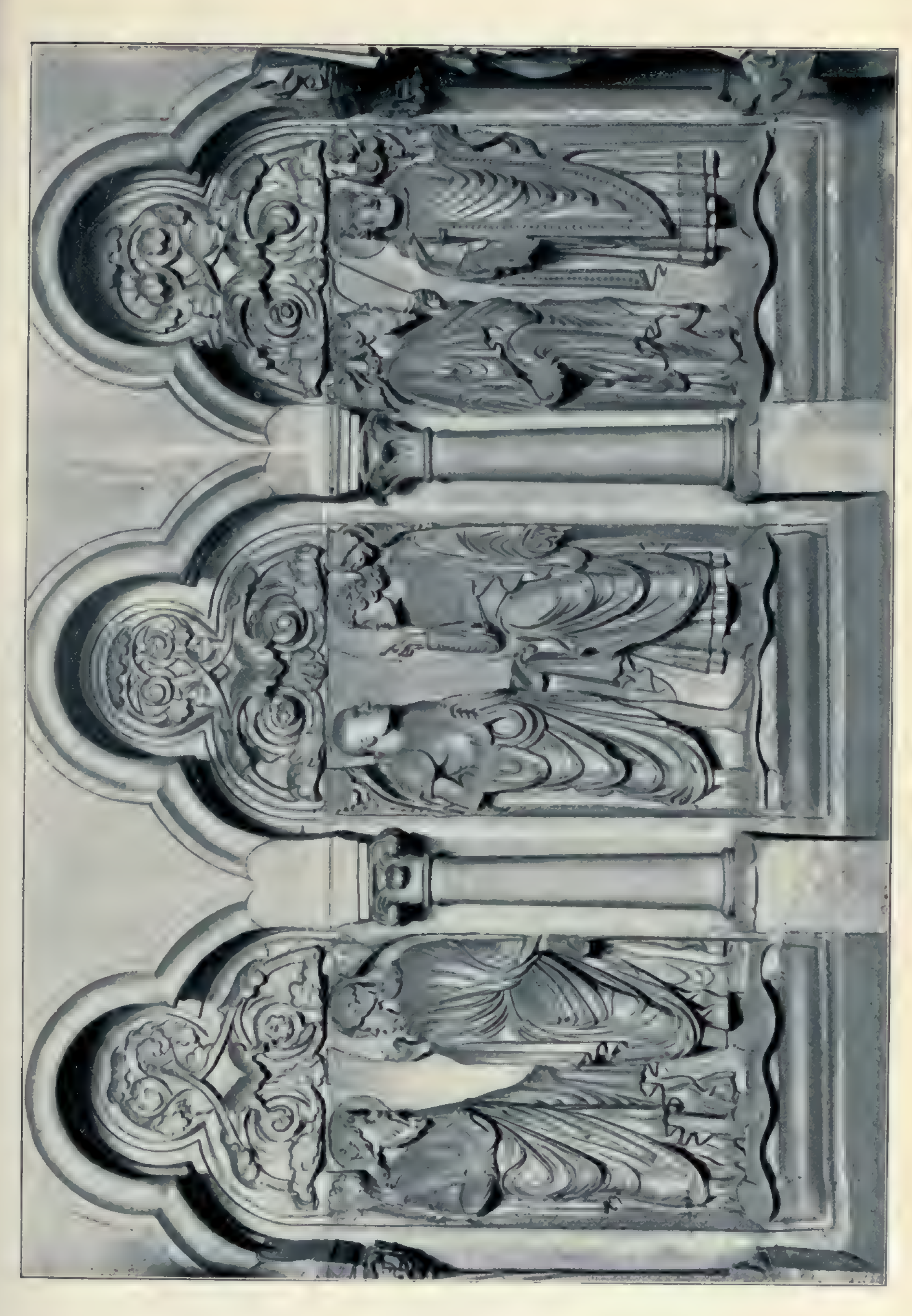
Das Germanische kennzeichnet sich durch den ornamentalen Charakter, der von seinen frühesten Anfängen an zur Gotik treibt[1]). Es

---

[1]) Worringer, Formprobleme der Gotik. Piper, München 1911.



Apostel der Südschranke des Georgenchors. Bamberg, Dom.



Apostel der Nordschranke des Georgenchors. Bamberg, Dom.

ist der Kult von Linie und Bewegung, in beständigem Kampf begriffen und darin zunehmend erstarkend, wider Form und Ruhe, der Antike Wesen. Der Linie unendliche Melodie singt und klingt, besonders in der Buchmalerei, in Schrift und Bild, vom einfachen Schnörkel bis zur menschlichen Figur, die hier beide gleicherweise raumfüllendes Ziermotiv sind. Der Bewegung Reich ist die Architektur. Das Steigen, Wachsen, Fließen der Türme, Pfeiler, Halbpfeiler, Säulen, die wachsenden Raumhöhen der Lichtgaden, die Portaltiefen, der durch die Pfeileralleen hervorgerufene faszinierende Zug zum Altar, dieses ganze Gebiet, in dem Orient und Hellas nur Tendenzen der Starre und Ruhe hervorbringen, ist im Norden in Bewegung aufgelöst.

Die Plastik lebt und webt zwischen den Tendenzen der Buch- und Baukunst. Wie das Bild im Buche, so ist sie Schnörkel und Glosse des Bauwerks, als Band und Blume, Tier und Mensch, am Kapitäl, Sims, Wasserablauf oder Portal. Die Figur entwindet sich dem Stein, enttritt ihm wie das Harz dem Baume, ist versteinerte Schlußkadenz, die vor dem Tore das Motiv der Melodie wiederholt, die drinnen den Raum füllt. So stehen die frühgotischen Portalstatuen vor uns, die Könige und Helden, klugen und törichten Jungfrauen, Adam, Eva, Ecclesia, Synagoge, die Tugenden. Diese Plastik gehört zur Architektur wie die Miniaturinitiale zum Text. Die Portale sind wie Buchseiten. Die Statuen umranken ornamentierend, wie dort die Kunst der Feder und des Pinsels die Textseite, das Portal, von dessen Tympanon das Hauptstück niederblickt und aus dessen Öffnung die mystische Kirchennacht dämmert, in der »das Wort« wohnt.

Aber auch die reine, von der Architektur gelöste Freiplastik atmet den ornamental linearen Geist. Ein Werk wie das eichenholzene Kreuz im Braunschweiger Dom (11. Jahrhundert) ist ein Meisterstück der Linientendenz. Der lebensgroße Christus hängt, bekleidet mit einem langärmeligen Rock, mit schnurgerade ausgestreckten Armen am Kreuze. Zu der schroffen Horizontale der Arme bildet der Körper eine ebenso schroffe Vertikale, aus der nur der Kopf ein ganz weniges ausbiegt. In Christi Gestalt verbildlicht sich somit das Wahrzeichen des Christentums: das Kreuz. Es ist nicht der historische Augenblick auf Golgatha, sondern die symbolische Verkörperung der göttlichen Liebestat. Die reale Möglichkeit des Hängens kam deshalb nicht in Betracht. Die Körperlast zieht nicht von den angenagelten Händen herunter. Die Schultern straffen sich in voller Kraft, die in den wie zum Segnen oder Umarmen gestreckten Händen ausströmt. In den tiefernsten, erhabenen Zügen spiegelt sich der mystische Gotteswille, das trinitarische Geheimnis von Wollen und Müssen aus Liebe.

In dieser ruhevollen Erscheinung ist keine andere Bewegung als

das Laufen der vielen Falten des Gewandes. Wären die Falten nicht, wäre die Gestalt steif. Aber die Falten bringen ein unfaßbares Leben in sie. Sie laufen wie die Furchen an alten Stämmen, wie die Gleise eines Schiffes im Strom. Sie laufen über den ganzen Körper. Ein Teil fließt von der Hüfte abwärts, der andere steigt von ihr empor, in gewundenem Gang die gestreckten Ärmel entlang. Es ist wie ein Sichtbarwerden steigenden und strömenden Saftes. Es begleitet in flutender Melodie die große Geste der ausgebreiteten Arme. Nichts könnte mehr das ausströmende Wesen des christlichen Gedankens verkörpern als dieses Motiv der über die Gestalt hinlaufenden Falten. Ich bin das Leben, sagt dieser Sterbende.

Seelisch und technisch ist Großes erreicht. Seelisch: die Versinnbildlichung der christlichen Heilsideen; technisch: die Lösung des größten plastischen Problems, die Wechselwirkung von Ruhe in der Bewegung und Bewegung in der Ruhe.

Und die Bewegung siegt. Nie wird die klassische Ruhe voll erreicht und soll es auch nicht werden. Sie ist das Idol, nicht das Ideal der nordischen Kunst; ihr zeitweise wohl anregendes Vorbild; aber nicht Art von ihrer Art.

Unaufhaltsam geht die nordische Kunst ihren eigenen Weg, unaufhaltsam immer wieder von der Antike umbrandet. Die Zusammenstöße sind interessant. In den großen rheinischen Kulturstätten der Römer erhalten sich antike Nachklänge bis tief ins Mittelalter. Die hochmittelalterliche Architektur und Wandmalerei des Niederrheins entbehrt nicht der Grundlage des Altertums. Die kölnische Kunst geht ununterbrochen in logischer Entwicklung auf die Römerzeit zurück. Die nassauische Tonindustrie arbeitet heute noch, nicht etwa in nachahmender Altertümelei, sondern in ununterbrochener Überlieferung nach römischen Formen[1]). In der Mainzer Plastik kommen (nach dem Stand der heutigen Forschung noch unvermittelt) im 13. Jahrhundert antike Erinnerungen zum Vorschein: die Reste des Ostlettners vom Mainzer Dom (jetzt im Kreuzgang). In Mainz, wo heute noch Ausgrabungen stattfinden, war eben im Mittelalter noch alles voll von Resten aus der Römerzeit, und die Künstler gewannen davon Eindrücke.

Ein nicht geringer Teil antiker Erinnerungen wurde der mittelalterlichen deutschen Plastik endlich auf dem Umwege über Frankreich vermittelt, durch die französische Kathedralplastik, deren Anschluß an die gallisch-römische Sarkophagkunst der Spätantike vielfach ersichtlich ist.

Das Zentrum dieser Grabmalplastik des 4. und 5. Jahrhunderts

---

[1]) Cohausen, Nass. Annalen 14, 129.

scheint für Gallien Arelat gewesen zu sein. Von da aus gelangten die Sarkophage rheinaufwärts ins Innere des Landes[1]). Die gallischen Sarkophage unterscheiden sich nicht von den römischen. Sie haben von ihnen die bestimmten Schemata, nach denen die Reliefs immer wieder gebildet werden: eine Konchenreihe, unterbrochen durch geriefelte Säulen oder kannelierte Pfeiler, überbaut mit Rundbogen, oder wechselsweise mit je einem Rundbogen, einem Gebälkstück. Manchmal treten an Stelle der Säulen Bäume, deren ineinander verzweigte Wipfel nach oben den Abschluß bilden. In den Nischen stehen Figuren, einzeln oder paarweise, seltener drei. Bei Zwei- oder Dreifigurengruppen ergibt jede Gruppe eine Szene für sich. Brotwunder, Weinwunder, Quellwunder — die Wunder Mosis und Christi spielen eine Hauptrolle — Hahnszene, Pilatus' Händewaschung, Hiob, Daniel in der Löwengrube. Dann gibt es noch solche Reliefs, die fortlaufend durchkomponiert sind, z. B. Christus und die zwölf Apostel alle in einer Reihe sitzend oder stehend. Die Säulen sind dann, Prospekt bildend, dahinter gestellt, oder es wagt sich bereits eine Architektur, eine Reihe von zinnengekrönten Bauwerken, als Hintergrund heran. Bei den reichen römischen Sarkophagen laufen oft zwei Reliefreihen übereinander. Zuweilen werden Versuche gemacht, die Reliefhöhe zu überschreiten, oder der Versuch wird vorgetäuscht. Dieser Fall tritt ein, wenn in den Säulenreliefs den einzelnen Gruppen ihr Sondercharakter genommen und das Ganze in eine zusammenhängende Szene aufgelöst wird. Dann wirken die Säulen nicht mehr nischenbildend, sondern als Grenze nach dem Beschauer hin, der zwischen ihnen durch wie in einen Saal hineinsieht. Dort eilen Leute hin und her. Und einige kommen zwischen den Säulen heraus. Ihre Hände gestikulieren vor den Säulen. Donatello hat dieses Motiv (wie so manches andere) von den Sarkophagen, die er zweifellos in Rom studierte, übernommen, und in seinen Hochaltarreliefs von St. Antonio in Padua, wo er zuschauendes Volk vor den die Szene schließenden Pfeilern herumdrängen und klettern läßt, zu glänzender Wirkung gebracht.

Der Norden — französische und deutsche Kunst — übernimmt von den Sarkophagen zunächst die Nischenreihe mit Einzelfiguren, und zwar in der Elfenbein- und Goldschmiedekunst für die Reliquienschreine.

Für die Zweifigurengruppe haben wir das wichtigste Beispiel in den Apostelpaaren am Georgenchor im Bamberger Dom. Je zwei Gestalten sind in eine Nische gebannt. Wir denken sofort an die Sarkophage. Und doch, welch ein Unterschied klafft hier! Kein Motiv macht uns die Gegensätze zwischen antiker und germanischer Art

---

[1]) L. v. Sybel, Christliche Antike II. Marburg 1909.

deutlicher. Von der Antike entfernt uns zunächst der Inhalt der Darstellung: die Unterredung. Die gesprächsfrohe Antike verwertete dieses Thema künstlerisch sehr selten, während es im Mittelalter Lieblingsgegenstand (nicht bloß der germanischen Kunst) wurde. Die Zweifigurengruppen der Sarkophage sind fast alle irgendwie beschäftigt, während die Bamberger Apostel bloß reden. Sie reden mit bedeutenden Gesten, an denen der ganze Körper teilnimmt. Ein Motiv, wie es nur der Bewegungskult der germanischen Kunstanschauung hervorbringen konnte. Die Antike bewegt den Körper durch Schreiten, Laufen, Springen, die germanische Kunst durch den Ausdruck des den ganzen Körper beherrschenden Gedankens. In ihr versinnlicht sich das Logosthema: Gott war das Wort. Körper, Gebärde, Gewand — alles ist Diener des Wortes, der Rede. Später kommen in Italien die bekannten heiligen Konversationen auf. Sie sind langweilig. Erfrorene Gespräche. Ihre Teilnehmer schauen auf den Beschauer heraus, weil sie nicht bei der Sache sind. Die deutschen Meister lassen ihre Menschen ganz anders reden. Mit voller Seele. Das bleibt typisch für die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen von den Bamberger Aposteln bis zu den unübertroffenen »Unterredungen« des Matthias Grünewald (»Erasmus mit Mauritius«, Pinakothek München; »Antonius mit Paulus«, Kolmar). Alles ist Ausdruckswille, Wort.

Die Apostel in Bamberg reden ganz verschieden. Manche wenden sich einander zu, manche gehen sprechend hintereinander, wie man auf einem schmalen Wege geht. Aber alle sind erfüllt von dem Inhalt ihres Gesprächsstoffes. Man errät, daß sie von den höchsten Dingen reden.

Die Bildner der Sarkophage reihten Szene an Szene, Alt- und Neutestamentliches. Sie erzählten selten von der Passion selbst, sondern häuften lieber die Belege für die Erlösungsgeschichte, die Wunder. Auch in den Reliefstücken der Bamberger Chorschranken wird nicht die Passion dargestellt. Es wird nur von ihr gesprochen. Es wird aber auch auf die Darstellung der Wunder verzichtet. Die deutsche Kunst übergeht lieber das Greifbare, das Attestliche. Sie tastet sich in das Gebiet der Ideen.

Auf den Sarkophagen reiht sich Motiv an Motiv. Das Ganze ist eine Rahmenerzählung, die viele kleine Geschichten umfaßt. Das deutsche Werk ist ein Motiv mit vielen Varianten. Es ist immer wieder dasselbe: die beiden redenden Männer. Aber jedesmal anders. Sie sprechen sicherlich alle über denselben Gegenstand, aber jedesmal gewinnt ihm jeder eine neue Seite ab. Varianten, wie die überall verschiedenen, in immer neuen Raffungen und Verschlingungen sich ergießenden Falten der Gewänder! Der rhythmische Reiz ist ungleich größer als bei den Sarkophagen.

Die Antike zeigt, wo sie rhythmisch zu gliedern beginnt, Empfindung für die Intervalle (Säule, Pfeiler, Baum). Diesen Charakter hat auch der Tempel. Die Gotik bzw. schon die Romanik nimmt die Intervalle in ihren Kirchenbau (Basilika) auf, löst sie aber in verschiedenen Klangwirkungen, die sich aus den Steigerungen der Raumbildung bedingen. Je weiter das Mittelalter vorschreitet, desto größer wird in der Architektur die Rolle des Raumes. In der Plastik spielt diese Rolle das Relief. Dreischlitz und Metope waren gleichwertig. Die Sarkophagwannen des 2. und 3. Jahrhunderts zeigen sogar häufig ganz schmale figürliche Reliefs mit breiten geriefelten Füllfeldern dazwischen. Erst im 4. Jahrhundert verengert sich das Füllfeld zu Säule, Pfeiler oder Baum. Die nordische Kunst legt allen Akzent auf das Relief und entwickelt aus der Reliefreihe durch den ideellen Zusammenhang eine Melodie. Wir finden diese Erscheinung später ähnlich in der Malerei bei den Totentänzen, bei den großen Flügelaltären, wo ganze Tafeln manchmal nur mit schreitenden Gestalten, deren Ziel auf einer anderen Tafel liegt, ausgefüllt sind (Konrad Witz, Heilsspiegelaltar; Stephan Lochner, Dombild), auf burgundischen und niederländischen Legendendarstellungen, wo auf einer Tafel mehrere, oft zeitlich getrennte Szenen innerhalb einer Reihe von ineinanderlaufenden Gemächern, Kirchenräumen, Höfen aufeinanderfolgend vorgeführt werden. Die Szenenbildung hat ebenso ihre unendliche Melodie wie die Ornamentik, das Faltenspiel, das Maßwerk.

Ein ganz anderer Charakter bildet sich, ebenfalls auf der Grundlage der Spätantike, in Italien heraus. Donatellos Figuren am Glockenturm zu Florenz stehen in schmalen Nischen, weiträumig voneinander getrennt. Der Puttentanz an der Kanzelbrüstung des Domes von Prato ist durch Doppelpilaster in Felder aufgeteilt, die, um im musikalischen Bilde zu bleiben, wie Strophen wirken. Selbst der Puttentanz der Sängerbühne des Florentiner Domes weckt, obwohl er in einem Stück durchkomponiert ist, diesen Eindruck, und zwar durch die vor die Reihe der Tanzenden von Zeit zu Zeit gesetzten Säulenpaare — ein spätantikes Sarkophagmotiv! —, die wie ein Refrain von Strophe zu Strophe wiederkehren. Auch bei Donatello ist die musikalische Wirkung eine stärkere als in der Spätantike. Das Musikalische, das heißt das Bewegte, das rhythmische Leben ist — als germanischer Einfluß — Gemeingut des Mittelalters, aber es äußert sich da und dort verschieden. Das italienische Relief hat festere Struktur. Der systematische Zusammenhang mit der antiken Säulenordnung bleibt rhythmisch gewahrt. Das deutsche Relief weiß sich davon frei. Das Ausmaß beruht auf anderen Akzenten. Der rhythmische Unterschied ist derselbe wie zwischen Hexameter, Sonett und Stabreim.

Das nordische Relief ist auch durchweg flächiger, malerischer als das antike, bzw. italienische. Die einheitliche Reliefhöhe spielt eine geringere Rolle. Die Gestalten entstreben ihr häufig. Während das Heraustreten oder -greifen aus der Rahmenhöhe bei den Sarkophagen mehr ein scherzhafter, ein optischer Bildhauerwitz ist, finden wir es in der deutschen Plastik an der Tagesordnung. Die ganze mittelalterliche Grabmalkunst gibt davon Zeugnis. Die Figuren quellen heraus, wie von einem inneren Wachstum getrieben. Auch hier wieder der Gegensatz von Ruhe und Bewegung. Die antiken Figuren wollen nicht aus ihrer Raumsphäre; die mittelalterlichen bekunden fortwährend, daß sie sich von ihr beengt fühlen. Zuerst geht der Blick heraus, sie schauen uns an, dann folgt Hand, Arm, Fußspitze. Das Relief dehnt sich zu tiefer Nische, in der sich die Figur besser bewegen kann. So vollzieht sich der Übergang zur Freiplastik.

Der ungeheure Bewegungsdrang war sicher auch die Ursache, weshalb es so lange währte, bis die Künstler auf die Unterscheidung von Standbein und Spielbein acht gaben. Sie hatten dafür einfach kein Interesse, weil sie ja doch alles Stehen in eine dem Schreiten oder Gleiten ähnliche Bewegung auflösten; ebenso wie umgekehrt die antiken Bildhauer den wandelnden Figuren fast die Ruhe des Stehens geben.

Das antike Sarkophagrelief mag wohl auch die Portalplastik beeinflußt haben. Wie auf den Sarkophagen bauen sich die Szenen im Tympanon übereinander auf. Aber auch hier wieder der strebende Drang! Aus zwei Felderreihen werden drei, vier und fünf. Szene türmt sich über Szene. Und es sind nicht nur abgerissene kurze Motive wie auf den Sarkophagen, sondern alles steht inhaltlich in einem fortlaufenden Zusammenhang. Da ist das Weltgericht, an das sich eine Reihe von Vorkommnissen in Himmel, Welt und Hölle schließt. Da ist die Geburt Christi mit der Anbetung der Könige, deren zwischen den Felsen heranreitendes Gefolge den Stoff zu einer ganzen Reiseschilderung bietet. In diesem Tone geht es dann in der Malerei weiter, in den Riesenbilderbogen der Wandelaltäre, wo irgend ein Thema flügelaus, flügelein, oft noch in die Predella hinab und in kleine Giebelbilder hinauf sinfonisch behandelt wird. Bei Grünewalds Isenheimer Altar geht das jeweils geöffnete Flügelpaar mit dem Mittelstück nicht bloß in den Farben, sondern in der Rhythmik der Gesamtkomposition, besonders der kühn auf- und niederschwingenden Kurven zusammen. Beim Schnitzaltar feiern Malerei und Plastik stürmische Umarmung. Auf Baldungs »Krönung Mariä«, dem Hauptstück des Hochaltars im Freiburger Münster, quirlt und quillt das Motiv der spielenden Putten aus dem Bild heraus in den Schnitzrahmen hinein, wo es brodelnd verrauscht. Überall ein »Ausbrechen« und »Aus-

blühen« — das der deutschen Mystik geläufige Wort für den Drang der gottminnenden Seele! Auch in der Kunst ist es ein Minnedrang, ein Gottsuchen, ein Hinauswollen aus der Haft der Materie.

Es ist kein willkürliches Aus-dem-Rahmen-Fallen, sondern bewußtes Wollen, gebannt in den mächtigen Rhythmus der rollenden, spielenden, jagenden oder wirbelnden Linie. Melodisch immer verfolgbar von der plastischen Eindringlichkeit der Menschengestalt bis in die reizvollen Spiele der Ornamentik hinein.

Die greise Antike suchte hier umsonst in verglimmender Lebenskraft nach Recht und Raum. Sie wurde verdrängt. Sie mühte sich, dem »barbarischen« Norden ihr Wesen aufzuzwingen, und es mißlang. Es mißlang schon unter Karl dem Großen. Es mißlang im Mittelalter. Es mißlang selbst im Antiketaumel des 16. Jahrhunderts. Dürer, dem das Geheimnis der »Alten« keine Ruhe ließ, der das »Antikische« theoretisch errechnen zu können glaubte, verfiel in seinen Arbeiten doch immer wieder in die alte Weise. Seine Stärke liegt in den mit leidenschaftlichem Schwung sich entrollenden Zyklusdramen: der Apokalypse, den Passionen, dem Marienleben. Er suchte das Geheimnis der Antike; aber er löste das Geheimnis der nordischen Kunst, die unendliche Melodie der gotischen Linie. Und als die große Zeit der deutschen Kunst versank, als der Italianismus mit seinen verwässerten Antikebegriffen über Deutschland hereinbrach, da rettete sich alle Kraft in den Barock. Während die Malerei hinsiechte, erwachte neu erstarkend die Skulptur zu einem reizenden zierlichen Leben. Nymphen und Amoretten, Madonnen, Engel und asketische Heilige führten das alte Leben weiter, das Leben der gotischen Linie, den geschwungenen Stil, der ganz Welle, Fluß, atmende Bewegung ist.

Es ist der Betrachtung wert, die Erscheinungen des Hereinspielens der Antike und antiker Richtungen späterer Zeit in die nordische Kunst zu verfolgen; aber die größere Erscheinung ist die wahrhafte Kraft, mit der sich der Norden dawider behauptete.

IV.

Raum und Geschehnis in Poussins Kunst[1]).

Von

Viktor Lowinsky.

Die Geschichte der früh-neuzeitlichen Malerei in Italien, das damit für das übrige Abendland entscheidet, wird durchwaltet von der Auseinandersetzung zwischen Fläche und Darstellung: der Akzent wandert von der Fläche zur Darstellung, von der Darstellung als Betonung und Steigerung der Fläche zur Befreiung der Darstellung von der Fläche, soweit, bis sie zum bloßen Malgrund wird und der Eigenraum des Bildes eine neue Problematik entfaltet. Die Fläche als Raumbegrenzung ist Träger von Kräften, zentral bezogen auf den Schwerpunkt des Baues, ihre Bemalung ein Gewebe von Kraftlinien im Dienste des Zweckes der Wand. In dieser dynamischen und linearen Richtung bewegt sich zunächst einmal die Befreiung der Malerei von der Fläche: sie führt zur Verlegung des dynamischen Schwerpunktes aus der Fläche in die Darstellung. Dies der Weg von Giotto bis Raphael.

Dem Cinquecento wird zum malerischen Hauptproblem die Gruppierung. Inhaltlich gesehen bedeutet dies das Fortschreiten von der monumentalen Repräsentation der byzantinisch orientierten Kunst zur Ereignisschilderung, vom Räumlich-Momentanen zum zeitlich sich Entwickelnden. Die hierin gestellte Aufgabe des Dramatischen findet nun eine vorläufige Lösung in der Vereinigung des zeitlich Bewegten und des räumlich Ruhenden zu dem zeitlos Bedeutenden; denn dies ist der tiefere Sinn, den Künstler wie Raphael der Gruppierung um einen Mittelpunkt geben. Diese Lösung faßt die Bedeutsamkeit aber letzthin nicht in rein optische Form, sondern in dynamisch-motorische, skulpturale, und somit konnte in ihr die Bewegung zur Selbständigkeit des Malerischen nicht zum Abschluß kommen. Parallel zu ihr und innerlich verbunden mit ihr schon in Giottos und Masaccios Kunst, verläuft, geschichtlich-logisch, als zweite Form der Befreiung von der architektonisch bezogenen Fläche, eine Entwicklung zum rein Optischen.

---

[1]) Die Arbeit sucht das Werk von Walter Friedländer, Nicolaus Poussin, München, Pipers Verlag, 1913, für die Ästhetik zu nutzen.

Sie sucht sich zunächst zur Geltung zu bringen in der Schöpfung eines gemalten Eigenraumes. Er soll das Geschehnis von der Bauwand ablösen, hat also anfänglich nur die Bedeutung eines Hintergrundes, nimmt aber bald, schon bei Fra Giovanni Angelico, das Geschehnis in sich auf und erzeugt es optisch; damit verliert es aber schließlich seine Zeitlichkeit und wird rein räumlich, und je virtuoser die Künstler die Erzeugung des Dargestellten aus dem Raume zu beherrschen lernen, um so mehr büßt es an zeitloser Bedeutsamkeit ein, verliert sich in räumliche Gleichgültigkeit und wirkt nur mehr als Augenweide. Am Schluß dieser Entwicklung steht darum der Illusionismus, vertreten durch Könner vom Range Cortonas. Dies das Ziel, zu dem der wesentliche Faktor der Entwicklung: die Aufmerksamkeit auf die dritte Dimension, die Findung der Linear- und Luftperspektive treibt. Denn das Geschehnis, als Antagonismus nur zweier Kräfte, verlangt die Einstellung des Auges auf das Flächenhafte, ist also vorwiegend zweidimensional, während die volle Dreidimensionalität die Aufmerksamkeit vom Geschehnis abzieht, kubisch-statisch, beruhigend wirkt. So tritt denn mit ihrer Vorherrschaft im sechzehnten Jahrhundert, mehr noch im siebzehnten, das Interesse am Vorgang zurück, und das Emporkommen der Landschaftsmalerei, die als Ausdruck des Zuständlichen den Vorgang zur bloßen Staffage herabdrückt, ist wiederum, abgesehen von außerkünstlerischen Kultureinflüssen, eine logische Entwicklungsfolge innerhalb der Malerei. Da aber die Malerei auf ihren Anspruch, das ganze Leben mit ihren Mitteln auszudrücken, nicht mehr verzichten konnte, so war jetzt innerhalb ihrer selbst das neue Problem gestellt: das Ereignis in seiner ganzen seelischen Tiefe und Breite mit malerischen Mitteln wiederzugeben.

Poussins historische Berufung war es, zwischen den beiden Richtungen, der vorwiegend dynamischen der Raphaelschule und der rein optisch-koloristischen des früheren Barocks zu vermitteln. Weder schwingt seine Darstellung um einen Mittelpunkt, in den die Aufmerksamkeit zu versinken droht, noch läßt sie das Geschehnis im Raum zerfließen und zu einem bloßen momentanen Augenreiz werden. Vielmehr sucht Poussin dem Geschehnis seinen Raum und dem Raum sein Geschehnis zu geben, beide so füreinander zu bilden, daß der Raum nur dieses bestimmte Ereignis zu begrenzen, das Ereignis sich nur in diesem bestimmten Raum ausleben zu können scheint, indem beide aufeinander hinweisen, statt, wie die letzte Folge der geschilderten Richtungen wäre, einander aufzuheben. So werden beide Klippen vermieden: sei es die Aufmerksamkeit mit der ersten auf die idée fixe einzuengen, sei es sie mit der zweiten auf den passiven momentanen Reiz

herabzusetzen, letzthin also aufzuheben. Vielmehr erzeugt die rhythmische Hin- und Wegleitung des Auges zwischen Raum und Geschehnis die günstigste Bedingung für eine sich selbst erhaltende, aktive Aufmerksamkeit. Bei den Meistern vom vierzehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert mit ihren Bemühungen um die dritte Dimension, also um ein rein technisches, künstlerisch sekundäres Problem, dessen Lösungen zwischen psychologischen und mathematischen Gesichtspunkten hin- und herschwankten, waren sich Raum und Darstellung innerlich fremd geworden, so daß die seelische Vertiefung des sechzehnten Jahrhunderts mit dem erhöhten Pathos ihrer Geschehnisdarstellung den Raum zu einem rein dekorativen Beiwerk machte, während doch anderseits das Geschehnis, vom Raum sich ablösend, die Neigung zeigte, zum Linienspiel zu werden; und schließlich vergleichgültigte die unerreichte Beherrschung des Kolorits, das Verflüchtigen der Gestalten in die Atmosphäre durch das Sfumato, bei sinkendem Ausdruckswillen, in der späteren römischen Schule das Ereignis zum thematischen Anlaß, und verflachte die Darstellung zur Schaustellung; wie den Musikern dieser Epoche etwa eine Messe bloß eine Gelegenheit zur Entfaltung kontrapunktischer Künste wurde. Jene erste Gefahr kündet sich leise bereits in Raphael an, diese zweite schon deutlicher in Tizian. Und während sich in ihrem engeren Schulgefolge das Verhängnis vollzieht, gelangen der Tizianschüler Rubens und der auf Raphaels Boden gereifte Poussin durch originale Umbildung der ihnen überkommenen Ausdrucksmittel zu einer Synthese von Raum und Geschehnis, durch die die ganze Energie ihres Ausdruckswillens in die Darstellung eingehen konnte. Indem Rubens die Farbe, die teils zum bloßen Schmuck, teils zum Mittel realistischer Beschreibung herabsinken wollte, zwang, das bloße Spiel der Linien zum dramatischen Widerspiel der Gestalten zu verfestigen und das Licht, das unter den Händen der Carracci-Schule die Gestalten zu bloßen Valeurs verflüchtigt hatte, aus der Bewegung sich erzeugen ließ, gewann er einen neuen dramatischen Akzent; und dieselbe Wirkung erreicht Poussin durch eine strenge Beziehung des einschließenden Raumes auf das Geschehnis und sein Pathos; allerdings mit bedeutsamen Unterschieden, wie sie zwei so entgegengesetzten Temperamenten entsprechen. Der Weg des Flamen ist der kürzere. Eine beispiellose Instinktsicherheit, die ihm kein hingegebenes Verweilen bei den Kunstmitteln seiner Anreger gestattete, führte ihn sehr früh zu sich selber. Seine Dramatik behält bei größerer Heftigkeit etwas Subjektives und verläuft gegen das Ende seiner Laufbahn ins Sehnsüchtig-Elegische. Poussins bedächtigere Natur läßt eine langsame Entwicklung bei den Vorbildern verweilen und versuchend, wählend

und aneignend im Gegebenen das Eigene suchen, bewußt festhalten. Seine Dramatik ist objektiver, erlöster, man möchte sagen gemeinverständlicher, und sein Alterswerk durchwaltet der Zug zum Idyllisch-Befriedigten. Seine langsamere Entwicklung bietet für den Betrachter den Reiz, das Werdende durch seine Stufen verfolgen zu können, und diesem Anstieg des Künstlers geht das Friedländersche Buch mit feinem Spürsinne nach. Poussin findet sich, ein Dreißigjähriger, in Rom in die regste Auseinandersetzung zwischen der linearen Kunst idealistischer Prägung und der rein optischen Richtung Correggios und der Venezianer versetzt, eine Auseinandersetzung, die auch schon in dem Eklektizismus der Carracci eine mehr äußerlich technische Synthese gefunden hatte. Künstlerische Erziehung, wie Anlage wiesen ihn mehr in die idealistische Richtung, die Maß und Gesetz, daher Linie und Gestaltung aus Formbeziehungen, an die Stelle der unfaßlichen Buntheit der Erscheinungen setzt, und diesem Zuge scheint seine in Rom gewonnene tiefe Vertrautheit mit den griechisch-römischen Altertümern entgegenzukommen, die, äußerlich gesehen, seinem Klassizismus das Gepräge gegeben hat. Diese Studien aber führten seiner Kunst ein Darstellungsmittel zu, dessen Besitz ihn aus dem Schwanken zwischen den Richtungen erlöste und von den Gefahren ihrer Einseitigkeit befreite. Das antike Relief offenbarte ihm die Gliederung der Fläche nach der Tiefe hin in Parallelschichten, deren ausgezeichnetste zur Geschehnisschicht wurde, in der sich die Handlung nach dem Gesetze ihrer seelischen Bezüge ganz autonom entwickelt, während die anderen Schichten die dritte Dimension mehr fernhalten als betonen. Diese Schichtung aber kommt dem Bedürfnis des aufmerksamen, aktiven Sehens entgegen, das nicht, nach der überkommenen Auffassung der Koloristen von Linear- und Luftperspektive, in unmerklichen Übergängen in die Tiefe sich verliert, sondern sprunghaft nach dem Gesetz des Interesses von Raumschicht zu Raumschicht geht. Eine seelisch gleich wahre, doch gegensätzlichste Anschauungsform finden wir vielleicht in Rembrandt, dessen Gebilde wie aus dem tiefsten Grunde der dritten Dimension nur zögernd entlassen scheinen. Gleichzeitig gewinnt Poussin aus der antiken Plastik die Vorliebe für den Gemütsausdruck durch Körperbewegung statt durch Gesichtsmimik, wiederum im vollsten Gegensatz zu Rembrandtscher Kunst.

Beide Eigentümlichkeiten zusammen mit seiner Vorliebe für die raphaelitische Ponderation verleihen seiner Kunst allerdings eine Kühle, die dem Künstler das Beiwort des peintre statuaire eingetragen hat. Inwieweit auf die Poussinsche Technik der Schichtung die junge Barockarchitektur gewirkt hat, läßt Friedländer, einer ihrer besten Kenner, allerdings ununtersucht, und diese Frage ist für die Kenntnis

eines Künstlers, der bei weitgehendster Aufnahme vieler Anregungen seines eigenen Zieles so sicher bleibt, gewiß auch unerheblich.

Das Dringen auf Prägnanz der Darstellung in einem übersichtlichen Raume bestimmt folgerichtig Poussins Stellung zu Licht und Farbe. Diffuse Lichter und starke Lokalfarben werden zu Hilfen günstigster Wahrnehmung, Farben als Akzente und Leiter der Aufmerksamkeit werden zu Hilfen der Bedeutsamkeit. Entsprechend bewegt sich Poussins Entwicklung von der Nachfolge Tizians, dem koloristischen Vorbilde seiner frührömischen Werke, der Schäferszenen und Bacchanale, zurück zu Raphael, der für seine Hochkunst, die großen Sakramente für den Kardinal Richelieu und die alttestamentlichen Darstellungen, vielfach maßgebend wird. Und gerade in diesem Rückgange bewährt sich Poussins zielsicherer Kunstwille, der die raffinierten Mittel der bewunderten Zeitgrößen für die erkannten Notwendigkeiten unbedenklich preisgibt.

Der Zusammengehörigkeit von Raum und Geschehnis findet Poussin immer reichere Ausdrucksmittel, formale, seelische und koloristische. In seiner Frühzeit bemüht er sich, zuweilen mit naiver Absichtlichkeit, die Szene vor weit über die Mitte des Bildgrundes vorgeschobenen, nur wenig Fernsicht freilassenden Vorhängen aufzubauen, die den Grund verschließen und durch ihre Farbe zugleich den Stimmungston der Szene abgeben. Später wird, besonders gern bei landschaftlichen Szenerien, der Grund durch Bäume, Büsche und Felsen wie durch Versatzstücke so aufgeteilt, daß er einesteils das Geschehnis gruppieren muß, indem die Figuren sich zwischen den Versatzstücken bewegen, zugleich aber auch die Fernsicht sperrt. Gern auch teilt er die Aufgabe der Raumbildung zwischen Gegenständen und Personen, sei es, daß auf der einen Seite Wände, auf der anderen Seite Personen die Gruppe begrenzen, sei es, daß vom Mittelpunkt der Handlung her konzentrisch die Bewegungen der Personen von der umgebenden Szenerie, Architektur oder Natur, aufgenommen werden.

Eine eigene psychologische Aufgabe weiß er auch den Rand- und Vordergrundfiguren anzuweisen, denen die übliche Bildbeschreibung meist einen äußerlichen tiefenbildenden Zweck anweist: Es lohnt sich, über diesen Punkt etwas ausführlicher zu sein. Obwohl das Auge des Beschauers sich auf die zweidimensionale Malfläche als Ganzes einstellt, wirkt doch psychisch der dreidimensionale Scheinraum. Je weiter nun die Spannung zwischen Vordergrund und Hintergrund, mithin die Schwingung des Blickes von vorn nach hinten, desto leichter fällt einer der beiden Gründe aus der Beachtung heraus, weil mit dem Wandern des Blickes Intensität und Konzentration der Aufmerksamkeit sinken. Darum verwandelt sich für eine Darstellung, die sich um

die Tiefe der Räumlichkeit bemüht, leicht entweder der Vordergrund in ein bloßes Repoussoir, das die Hauptdarstellung in die Tiefe treiben soll, oder der Hintergrund wird gleichgültig. Anders bei Poussin. Da er seine Figuren in einen Raum von geringer Tiefe stellt, können sie alle innerlich an der Handlung beteiligt werden, so daß er bei größter Sparsamkeit in der Personenzahl die reichste seelische Wirkung erzielt, an Stelle einer Menge von Menschen die Massenpsyche als Faktor in die Handlung einstellen kann. Er kann auf einer Grablegung entgegen allen bisherigen Kunstregeln den Christus parallel zum Bildrande ganz in den Vordergrund legen und doch alle anderen Personen in die innigste Beziehung zu ihm setzen, kann ein andermal die Hauptperson, Achill unter den Töchtern des Lykomedes, ganz in den seitlichen Vordergrund rücken oder gar, wie in dem herrlichen Altersbild Apollo und Daphne, den Gott seitlich in die dunkelste Stelle der Gruppe versetzen; kurz er kann von jedem Punkte seines Raumes aus seine Darstellung konstruieren, ohne gewaltsame koloristische oder lineare Mittel die Bedeutungsakzente verteilen, weil die Figuren seiner Geschehnisse gleichsam nach vorn zusammengenommen werden, so daß ihr seelischer Anteil an der Handlung aus ihrer Stellung im Bilde ebenso wie zum seelischen Mittelpunkte leicht abgelesen werden kann. So erreicht er zuweilen Gruppierungen von einer fast ornamentalen Wirkung, die sich doch aus dem Vorgang selber erzeugt, durch keinerlei unmalerische, dekorative Absicht hineingetragen ist.

Da so in Poussins Hochkunst die Bildfläche in all ihren Teilen an der seelischen Bewegung beteiligt ist, so entfallen alle bloßen Rand- und Vordergrundfiguren, blickleitende Gesten und was sonst das Cinquecento in seinem Bemühen um gipfelnde Gruppierung erfunden, die Dioramenkunst des Spätbarocks ins Virtuosenhafte übertrieben hat. Als Leitmittel der Aufmerksamkeit gehören diese Hilfen in die Stärkeskala der Erregung, fallen also für die Qualität des Gefühls aus, so daß ein im Lauf der Entwicklung wachsender Teil der Bildfläche seelisch gleichsam kaltgestellt, zum Tummelplatz des bloßen Könnens wird. Poussin hingegen weiß, auch da, wo er sich dieser Kompositionsmittel bedient, sie in die individuelle Stimmung hineinzuzwingen. So läßt er in den Blinden von Jericho die Figuren sich in leichter, kurzer Kurve zur Hauptperson aufgipfeln, wie in beruhigtem Vertrauen an den Wunderwohltäter anschmiegen, und in den Golddunst der Abendlandschaft als in ihre natürliche Lebensluft eintauchen — läßt ein andermal vor den aufreizenden Worten Christi über die Ehebrecherin die Figuren in weitem Schwunge von der Hauptperson wie Feilspäne vom negativen Pol fortstieben zu fast automatischen Tanzbewegungen, zu denen die ruhige Neugier einer von der linken Seite hinzutretenden

jungen Mutter ergreifend kontrastiert. Nicht als ob Poussin der erste gewesen wäre, der Rand- und Vordergrundfiguren von ihrem Statistendasein zu erlösen versucht hätte. Die Putti zu den Füßen der Sixtina, diese stupsnäsigen Pagen, steigern mit ihrer Gleichgültigkeit für die Feier, zu der sie doch gehören, nur die verwirrte Ehrfurcht des Beschauers, indem sie deren Klippe: die abstumpfende Macht der Gewöhnung, ästhetisch veranschaulichen und damit vital, d. h. für die Wirkung auf den Beschauer, aufheben. Dennoch hat man das Gefühl, daß hier ein überkommenes Kunstmittel erst nachträglich durch einen genialen Einfall zum Ausdrucksmittel gesteigert worden ist, nicht, daß ein Ausdrucksbedürfnis sich das angemessene Mittel geschaffen hat. In Poussins besten Schöpfungen entfällt für alle Teile der Bildfläche dieser Dualismus der Betrachtungsweise, in dem sich die Gefahr des Artistischen ankündigt, wo sich also zwischen Vision und Ausdruck die Mittel ins Bewußtsein drängen und noch im Werke Arbeit sichtbar wird.

Doch ist mit diesem Gegensatz das Verhältnis Poussins zu seinen italienischen Meistern noch nicht auf die letzte Formel gebracht. Wenn diese Großen, die ihm alles optisch-koloristische Handwerkszeug zugereicht haben, das Problem des Repoussoirs nicht reinlich gelöst zu haben scheinen, während Poussin dessen Einbeziehung in die Stimmungseinheit des Kunstwerks gelang, so hat das dieselbe Ursache wie Poussins Reduktion des Räumlichen aus der unbegrenzten Ferne in die Sparsamkeit der Reliefschichten: den Zug zum Dramatischen, dessen Schwäche das Jahrhunderte alte Kennzeichen der italienischen Kunst ist. Wie Dantes Dichtung, so gipfelt auch die Kunst Raphaels und der großen Barockmeister in der Apotheose. Wie hier die zwischen Furcht und Neigung schwebende Seele des Mittlers bedarf, das bringt die Malerei in den Rand- und Vordergrundfiguren zur Anschauung, die schließlich in den riesigen Kirchenstücken des ausgehenden Seicento den Zuschauer locken und zum Mitspiele laden, damit zugleich aus der selbstgenugsamen Herrlichkeit des eigentlichen Kunstwerks heraustreten. Im Empyreum aber, dem Sitze des Bewegers, hört jede Bewegung auf. Poussins Kunst jedoch lebt durchaus in der Luft der bewegten Auseinandersetzung, sie hat, wie Friedländer diesen Gegensatz ausdrückt, etwas Protestantisches, sie gibt immer Rechenschaft von sich, und spricht, mit Jean Paul zu reden, zu dem stillen Auge, nicht zum ekstatisch aufgerissenen. Darum kann sie der künstlichen Distanzierung und Vermittlung entraten. So bekommt sie jene Klarheit, die gleich anfangs die Nachahmung herausforderte, ihr später den Makel des Akademismus anheftete und heute besonders den Franzosen als das eigentümlich

Französische an Poussin gilt. Dieses Vorurteil und jenen Vorwurf weist Friedländer meines Erachtens erfolgreich ab. Was den Akademismus angeht, von dem allein hier gesprochen werden soll, so bedeutet er ja wohl Verknöcherung des Technischen und Einengung der Motive, beides meist in funktioneller Abhängigkeit, indem die Technik einem Kreis von Stimmungen entspricht, der sich wieder in einer beschränkten Anzahl von Vorstellungen, Motiven objektiviert, solange, bis beide durch abstumpfende Gewöhnung auch die Technik zur Routine herabdrücken. Nun finden wir Poussin bis zuletzt um genaue Entsprechung von Stimmung und Ausdruck lebhaft bemüht. Nur einem Eklektiker im besten Sinne konnte jene Theorie der »modi« beikommen, wie er nach dem Vorbilde der antiken Musiktheorie die nach den auszudrückenden Stimmungen wechselnden Malweisen nennt. Kein Geringerer als Delacroix hat dieser Theorie einen verwandten Ausdruck gegeben und die Beziehung zur Musik betont (siehe Baudelaire, L'Art Romantique). Diese Bewußtheit über Wirkungsmöglichkeiten ist unter den Künstlern immer vorzüglich bei den Dramatikern zu Hause gewesen. Ihnen eignet ja jenes Vermögen seelischer Selbstentäußerung, das die Formel vom Sehen der Natur durch ein Temperament so nichtssagend macht. Sie inthronisiert einen Lyrismus, der auch in der Malerei, für die sie zunächst ausgesprochen wurde, nicht das letzte Wort ist. Indessen stellt sich auch beim Dramatiker — man denke an Shakespeares Sturm und Cymbeline — dieser lyrische Zug an dem Schluß seiner Laufbahn häufig ein und verleiht seinem Werk jenes neue Pathos, das wir an der Spätkunst größter Meister so bestaunen. Und diesen Maßstab der Größe und Eigenart legt Friedländer mit Glück an Poussins Kunst an. Sein Altersstil zeigt jene liebevolle Überlegenheit über den Gegenstand, die wie die Überwindung der dissonanten Vielheit durch ein großes Philosophem anspricht. Während in den Frühwerken die Freude an der Herrschaft über die Mittel hie und da den Stoff vergewaltigt, so wenn die grausige Legende von der Marter des hl. Erasmus in ein Fest leuchtender Lichter und jubelnder Farben verwandelt wird, das den ergriffenen Dank des Gläubigen nicht aufkommen läßt; während in der Lebensmitte dem Vielversuchenden manchmal ein Gegenstand zum Tummelplatz technischer Kunststücke wird und kalt läßt, zeigt das Werk der letzten zwanzig Jahre jene restlose Einheit von Affekt und Ausdruck, die ihm zeitlose Geltung aufprägt. Vor allem — und darin kündigt sich der lyrische Grundton an — löst sich die aus dem Instinkte des Dramatikers geschaffene Schichtung der Gründe, bis dahin mit eigenwilliger Strenge häufig überbetont, zu reicherer Abtönung der Hintergründe in Licht und Luft auf. Zu derselben Zeit, wo Poussin, im

vollen Besitz seines ihm eigenen dramatischen Stiles, durch größte Sparsamkeit der Ausdrucksmittel bei stärkster seelischer Zuspitzung, nach Friedländers feinsinniger Parallele, Corneilles Kunst im Malerischen neu gefunden hat, biegt sein vertieftes Weltgefühl das Drama zum Lebensbild um, in das die bisher nur malerisch gewürdigte, als Hintergrund behandelte Landschaft als beseelte Aktivität eintritt: Poussin der Schöpfer des heroisch-idealen Landschaftstils wird der Fortsetzer seines heroisch-dramatischen Stils. Ohne auf die Wortgeschichte des Heroischen einzugehen, dürfen wir ihm für Poussins Zeit und Kunst den Sinn des schlicht und stark Gefühlten, Wirkungsmächtigen und Allgemeingültigen beilegen und finden ihn gleich passend für seine Dramatik wie für die Naturanschauung seiner Spätzeit. Im Dramatischen wird damit trotz allen Pathos das Tragische, der Untergang des Überwertigen durch Übermacht, ausgeschlossen. Poussins Helden sind auch im Leiden Sieger, denn sie sind, dem optimistischen Grundzug seiner Weltanschauung gemäß, Heilbringer. An dem sicheren Bewußtsein ihrer Sendung bricht sich die Heftigkeit der Affekte auch bei den Überwundenen zu Staunen und Ehrfurcht, über den egoistischen Leidenschaften erhebt sich die bändigende Idee. Man sehe etwa, wie in der Blindenheilung die antagonistische Bewegung der Pharisäer, im Moment des lähmenden Zweifels erfaßt, zum Mittelpunkt zurückgezwungen wird. Bezeichnend genug hat dieser fleißige Mann sich nur in zwei Bildern mit Christi Leiden befaßt. Man vergleiche damit die Fülle von Passionsbildern, in denen Dürer die ungelöste Tragik der gequälten Kreatur darstellt.

Im Landschaftlichen nun gewinnt das Heroische den Sinn des Zurückgehens hinter die Mannigfaltigkeit der Einzelformen, auf die großen Linien und Formen, die jener Sinn zu erfüllen scheinen. Sinn aber gewinnt die Natur durch die Reaktion des Menschen; er gehört in die Poussinsche Landschaft, nicht als Staffage, sondern als ihre Erklärung. »Es gehört zum Wesen dieser ganz auf den Ausdruckswillen des menschlichen Temperaments eingestellten Landschaften, daß sie ohne den Menschen nicht ihren vollen Sinn entfalten.« Nicht in irgendeiner realistisch empfundenen Stromlandschaft steht dieser Diogenes, sondern das Thema »Mensch und Strom« wird in Anschauung umgesetzt. Weil sie den Menschen in seinen typischen Betätigungen zu umfassen hat, ist auch diese Landschaft, so weit und hoch sie sich dehnt, nach hinten abgeschlossen, nicht darf der Blick, wie bei Lorrain, dem Romantiker, in die endlosen Fernen der Sehnsucht schweifen. Grenzen, feste Formen und Abgeschlossenheit geben diesen Landschaften das Gepräge des Idyllischen: die Grundstimmung der Poussinschen Alterskunst, in die seine untragische Dramatik folge-

richtig abklingt, idyllisch aber in dem ursprünglichen Sinne, in dem es das beruhigte Verweilen in einem typischen Seelenzustande besagt. Mit dieser innigen Objektivität greift der alte Poussin in den mythologischen Zustandsbildern, die neben den Landschaften sein Lebenswerk abschließen, auf die Themen seiner Frühzeit zurück, und gestaltet, was einst Aktionen und Schaustellungen schöner Leiber in tizianesken Landschaften gewesen, zu Weltbildern. Poussin vollzieht hiermit eine ganz ähnliche Befreiung vom Genrehaften wie später Geßner gegenüber seinen französischen und antiken Vorgängern, und nimmt die Stimmung vorweg, deren sich die französische Gesellschaft erst sehr viel später im Spiegel der vielbewunderten Idyllen des Schweizers nur noch blitzhaft bewußt werden sollte, ehe Davids Spektakelstücke den Pseudoheroismus der Revolution in einem Pseudopoussinismus verewigte. Den bleibenden Gewinn der Poussinschen Kunst: den Raum als Erlebnis und als Raum eines Erlebnisses, losgelöst von impressionistischer Physiologie und perspektivischer Konstruktion, hat erst die jüngste Vergangenheit wieder erschürft: Cézanne und seine Gefolgschaft; ob, nach Friedländer, durch Poussin als »Führer und Fergen«, oder nur aus ähnlichem Welterleben heraus, in gegensätzlicher Auseinandersetzung mit den vorgefundenen Ausdrucksformen, wird wohl eine ungelöste Frage geschichtlicher Spekulation bleiben.

V.

Die Distanz in der Landschaft.

Von

Hugo Marcus.

I.

In der Landschaft finden wir zuweilen dasjenige, was wir vor dem Kunstwerk freiwillig und willkürlich tun, als Notwendigkeit von außen bereits uns auferlegt, dagegen bleibt das, was von der Kunst durch äußere Nötigung vorgeschrieben wird, in der wirklichen Landschaft nicht selten unserer freien Willensentschließung überlassen. Als Beispiel für dieses umgekehrte Verhalten, das Kunst und Landschaft uns unter gleichem Gesichtspunkt ansinnen, sei nur daran erinnert, wie das Kunstwerk seine Grenzen durch die objektive Nötigung des Rahmens selbsttätig zur Anerkennung bringt: während es in der wirklichen Landschaft unserer freien Entschließung vorbehalten bleibt, wo wir im Raume eine Abgrenzung annehmen wollen. Umgekehrt liegt die Sache hingegen im Falle des künstlerischen Abstandes. Bekanntlich braucht man zum Kunstwerk einen Abstand, eine Distanz. Aber es bleibt vor dem Kunstwerk doch unserem freien Willen überlassen, ob wir eine solche Distanz innehalten wollen und welche. Vor der Landschaft jedoch findet sich die wichtige Tatsache der Distanz zwischen Beschauer und Anblick schon von selbst und ohne weiteres mitgegeben. Denn die Landschaft ist das räumlich größte, u. a. also auch räumlich tiefste Gebilde, das es gibt; und selbst ein verhältnismäßig naher Gegenstand bleibt uns deshalb innerhalb der wirklichen Landschaft immer noch fern genug. Dazu kommt, daß Ziele unseres Blickes stets gerade die fernsten Gegenstände sind, in der Landschaft also etwa die letzte Kette des Gebirges, der Horizont usw. Man kann mithin vor einer Landschaft eigentlich gar nicht stehen, ohne schon Distanz zu ihr zu halten, ob man es will oder nicht; die Distanz, die man in der Kunst erst mühsam suchen muß, hat man vor der Landschaft schon von selbst. Unsere Verhaltungen vor Kunst und Natur ergänzen einander also in ihrer Gegensätzlichkeit.

Welches ist die Bedeutung der Distanz für die Landschaft? Einmal ist die Distanz ein Ausdruck der Ehrfurcht. Einem Kunstwerk

naht man sich nicht ohne weiteres und allzu dicht, man drängt sich ihm nicht auf. Die Ehrfurcht, die man dem Kunstwerk erweist, wird man aber auch den Bildern der Natur, schon wegen der Größe, mit der sie imponieren, nicht verweigern. Und wählen wir die Distanz zum Kunstwerk freiwillig, weil wir Ehrfurcht fühlen, so wird uns — wiederum in Umkehrung unseres kunstgenießenden Verhaltens — vor der Landschaft, wenn nicht anders, schon deshalb Ehrfurcht ankommen, weil wir eine so große Distanz zwischen uns und der Ferne liegen sehen.

Die Distanz fördert aber auch den rein genießenden, den ästhetischen Zustand in uns. Denn was so dicht bei uns ist, daß wir es greifen können, legt uns auch den Gedanken nahe, es selbständig zu gestalten und uns praktisch, ethisch daran zu betätigen. Was dagegen so fern ist, daß wir es nur noch sehen, aber nicht mehr greifen können, ist unserer unmittelbarsten Einwirkung auf evidente Weise entrückt und legt den rein anschauenden, den kontemplativen, willenlosen, den ästhetischen Zustand als ersten nahe. Und daß dieser im Beschauer entstehe, ist für den Landschaftsgenuß deshalb so besonders wichtig, weil die Landschaft an und für sich ja noch kein ausschließlich ästhetisches Gebilde ist, sondern ein Stück Wirklichkeit, das ebensogut auch in außerästhetischem Sinne betrachtet werden kann. Wir können demnach geradezu folgende Gegenüberstellung wagen: Halten wir vor dem Kunstwerk zuvörderst deshalb Distanz, weil das Kunstwerk ein ästhetischer Gegenstand ist, der uns in ästhetischen Zustand versetzt, so versetzt uns vor der Landschaft nicht selten die Distanz erst in den ästhetischen Zustand, kraft dessen uns das Landschaftsbild zum ästhetischen Gegenstand wird.

Der ästhetische Zustand sieht die Dinge an so, wie sie sich dem unmittelbaren, momentanen Eindruck geben. Er fragt nicht nach ihrem Bestand außerhalb des Eindrucks, nicht nach ihren letzten Gründen, noch nach dem, was »dahinter« ist. Er resigniert bewußt und weise mit bezug auf solche Fragen. Vielmehr genügt ihm der bunte Schein oder, anders ausgedrückt, die Oberfläche der Dinge, die ja auch am Kunstwerk das Wesentliche ist. Dem ästhetischen Zustand in uns entspricht an den Dingen mithin ihre Oberflächengestaltung, ihr Oberflächenantlitz. Die Ferne aber ist es, welche uns von vornherein nur die Oberfläche der Dinge sehen läßt (während die Nähe in die Tiefe führt). Das Vordere verdeckt das Tiefere aus der Fernsicht. Berge, zwischen denen sich noch so weite Täler spannen, gehen, aus der Ferne betrachtet, zu einer glatten Haut zusammen, die Dächer der Stadt werden zu einer scheckigen Mauer, welche die wirkliche Struktur, den praktischen Sinn der Straßenanlagen zwischen ihnen nicht im

mindesten verrät. Nur Farben und Formen bleiben. Die Ferne macht die Welt demnach auch ohne unser Zutun zum ästhetischen Gegenstand für uns, indem sie das Sichtbare der Dinge auf ihr Oberflächenantlitz beschränkt ohne Rücksicht auf ihren praktischen Sinn.

Die Oberfläche pflegt unbeweglich zu bleiben, selbst wenn es darunter etwa zuckt. Das kommt der zweiten Eigenschaft zustatten, die wir von jedem ästhetischen Gegenstand fordern müssen. Wir fordern vom ästhetischen Gegenstand nämlich, daß er ruht, so daß wir ihn ohne Hast betrachten können. Denn erst durch seine eigene Ruhe verhilft der ästhetische Gegenstand auch dem Beschauer zur inneren Ruhe der ästhetischen Kontemplation. Die Kräfte des wirklichen Lebens nun sind bewegt. Und aus der Nähe nehmen wir alle werktätige Bewegung der Wirklichkeit (die in die Tiefe der Dinge strebt, statt auf der ästhetischen Oberfläche zu verharren) mit verwirrender Deutlichkeit wahr. Entfernen wir uns hingegen, so schwindet mit der Tiefe auch die lebendige Bewegung für unseren Blick, und wir sehen nur noch das Feste, Bleibende, Unveränderliche der Dinge vor uns, das auch uns beruhigt. Gehe ich beispielsweise durch die Straße einer Stadt, so umbraust mich das Hin-und-Her ihres Verkehrs. Und wie oft läßt dieser Strom auch das schönste Bauwerk oder Denkmal oder Straßenbild nicht zur Wirkung kommen. Entferne ich mich dagegen aus der Stadt etwa auf eine Anhöhe, so erblicke ich nur noch eine geschlossene Mauer von Häusern, Dächern, Türmen, und Hast und Bewegung sind plötzlich aus dem Anblick geschwunden. Denn einmal verdeckt die durch das perspektivische Aufeinanderrücken der Tiefen entstandene Häusermauer das Treiben, das in den Tiefen der Straßen statthat; alsdann verkleinern sich ja die Dinge auch mit der Entfernung; und das, was sich in der Straße bewegt, Wagen, Pferde, Menschen, ist ohnehin verhältnismäßig klein; so schwindet es für unser Auge aus der Entfernung ganz. Schließlich aber gehören zu dem, was sich mit der Entfernung verkleinert, doch auch die Bewegungen selber: Auch die Bewegungen selbst verlangsamen sich, beruhigen sich also mit der Entfernung. Beispielsweise erscheint der steigende Rauch der Häuser aus der Ferne stehend über der Stadt, der Fluß hält als ruhendes Band zwischen seinen Ufern, selbst ein Eisenbahnzug verlangsamt sein Tempo. Kurz, es findet eine tief symbolische Verbeständigung der ganzen Wirklichkeit statt durch unsere Entfernung von ihr; dieselbe Verbeständigung, die das Kunstwerk zeigt, dessen heftigste Bewegungen noch mitten in der Aktion innehalten, und dessen ganzes Streben auf Verewigung des Vorübergehenden, Flüchtigen, Zuckenden gerichtet ist. Oder, um eine andere Analogie zu wählen: Wie die Dinge in Erinnerung und Geschichte

zeitlich zur Ruhe kommen, so räumlich durch die Entfernung. Auch die Entfernung zeigt uns die Dinge sub specie aeterni, in der Beständigkeit des Ewigen. Verbeständigung und Verewigung teilt die Distanz also mit den Kunstwerken, den wichtigsten ästhetischen Objekten, und mit den Gegenständen der Geschichte, die praktisch bedeutungslos, also gleichfalls ästhetisch geworden sind. Und Verbeständigung und Verewigung sind es, kraft deren in der Landschaft die Dinge die Ruhelage ästhetischer Objekte gewinnen, d. h. solcher Objekte, die auch den Beschauer in einen willenlosen, interesselos betrachtenden, in den ästhetischen Ruhezustand versetzen. Im Angesicht des Unbewegt-Beständigen, das aus der Ferne allein zu uns herübergrüßt, braucht des Beschauers Auge nicht mehr zu eilen, wie mit dem Eilenden, und seine Aufmerksamkeit kann sich auf das ihr Standhaltende ohne Hast und Abbruch konzentrieren.

Aber auch noch in einer anderen als der bisherigen Weise beruhigt die Distanz sowohl die Dinge als den Beschauer; dadurch nämlich, daß sie das Bild vor unseren Augen vereinheitlicht. In Wirklichkeit liegen die Dinge, die von uns distanziert sind, nämlich eines näher, das andere weiter von uns fort in ganz verschiedenen Tiefenschichten. Und das Auge müßte, ihnen zu folgen, in dauerndem Vor- und Zurückspringen bleiben. Allein alle Dimensionen werden ja für unser Auge kleiner mit der Entfernung, auch die der Tiefe. Je weiter deshalb zwei verschieden weite Dinge von uns entfernt sind, desto unmerklicher wird notwendig auch die Verschiedenheit eines Tiefenabstandes zwischen ihnen. Die Folge ist, daß aus großer Entfernung erschaut, die hinteren Dinge unmittelbar in die Lücken der vorderen zu treten scheinen und dergestalt gleichsam in eine Reihe mit ihnen. Die Distanz läßt also die fernen Dinge, auch wenn sie untereinander noch so verschiedene Tiefenabstände haben, doch für unser Auge alle in eine Fläche zusammentreten, und innerhalb dieser überblicken wir sie dann leichter und mit mehr Ruhe. Die Distanz wirkt vereinheitlichend innerhalb der wirklichen Landschaft, sofern sie eine Tiefeneinheit, d. h. die Einheit einer Fläche in ihr herstellt. Tiefeneinheit, Flächeneinheit besitzt nun auch die Malerei: in Gestalt der Bildtafel. Indessen: die Malerei geht von der Tiefeneinheit der Bildfläche aus als ihrem primär Gegebenen; und den Raum sucht sie aus der Fläche erst illusionär herauszugestalten. Die Landschaft dagegen geht der Realität nach aus vom Raum mit seinen verschiedenen Tiefen und gewinnt die illusionäre Einheit der Fläche für ihre räumlichen Gebilde erst hinzu im Prozeß der Distanzierung. Die Malerei gewinnt das Räumliche also erst nachträglich, aber ohne — Jantzen betont das — Verzicht auf die Fläche, von der sie kommt; die Landschaft gewinnt

die Fläche erst subjektiv, aber ohne Verzicht auf den räumlichen Eindruck, dem ihre objektive Wirklichkeit zugrunde liegt. Die Malerei tendiert zur Einheit der Fläche, durch illusionären Raum bereichert; die Landschaft dagegen zum Reichtum des Raumes, in illusionärer Fläche vereinheitlicht. Wir haben demnach auch hier wieder eine Umkehrung des Verhältnisses zwischen Natur und Kunst. Nicht minder wie die Malerei legt nach Hildebrand allerdings auch die Plastik Wert auf die Tiefeneinheit der Fläche. Doch während das Gemälde die Tiefeneinheit als Bildtafel bereits ohne weiteres besitzt und die landschaftliche Ferne sie mit der Distanz auch ohne unser bewußtes Zutun empfängt, muß die Plastik sie sich erst mit bewußter Mühe erarbeiten.

Neben der Tiefeneinheit gibt es noch eine zweite Einheit, zu der die Distanz unsere Eindrücke beruhigt. Gemeint ist die einheitliche Erfassung vieler Dinge im Nebeneinander. Denn die Nähe läßt uns ja von einem ausgedehnteren Komplex nur immer einen Punkt ins Auge fassen. Den nächsten Punkt zu erblicken, bedarf es schon einer neuen Bewegung des Auges. Mit zunehmender Entfernung dagegen kann ich auch immer breiter auseinander gelegene Punkte noch mit einem einzigen ruhenden Blick, mit der Einheit einer Apperzeption aufnehmen. Indessen ist es nun doch nicht so, daß ich beim Blick aus der Ferne die einzelnen Dinge im Raum bereits notwendig sämtlich zur Einheit der Gesamtansicht verbinden muß; vielmehr kann auch in der Ferne noch mein Blick von Einzelpunkt zu Einzelpunkt gleiten oder sogar springen. Aber dieses Verhalten ist nicht das natürlichste, sondern es kostet oft fast Mühe, und am nächsten liegt es doch immer, die ganze Ferne mit einem Blick zu erfassen und die vielen Dinge in ihrem Zusammenhang als »Landschaft« wahrzunehmen. Simmel sieht in der Zusammenfassung der vielen Dinge zur Einheit e i n e s Anblicks bereits einen künstlerischen Akt, sozusagen den ersten Akt des Kunstschaffens überhaupt, das ja immer Vereinheitlichung des Mannigfaltigen ist. Und er läßt in diesem Sinne vor der Landschaft den Beschauer selbst zum Künstler werden, da eben der Beschauer ja die Natur zur Einheit der Landschaft zusammensieht. Ergänzend wäre dann aber doch auch der Distanz zu gedenken, die uns die künstlerische Tätigkeit des Vereinheitlichens in diesem Falle zum Teil abnimmt, zum Teil wesentlich erleichtert, zum Teil äußerst nahe legt. Vorausgesetzt also, daß man die Vereinheitlichung, auch die unwillkürliche, einmal als Kunstschaffen gelten läßt, hätten wir die Distanz nach dem Bisherigen in doppelter Weise als Künstler zu betrachten: erstlich mit bezug auf das Hintereinander, zum anderen mit bezug auf das Nebeneinander der Dinge. Und außerdem wäre hier drittens auch

noch der Vereinheitlichung zu gedenken, welche die fernen Dinge dadurch erfahren, daß ihre vielen Details aus der Distanz vor wenigen Hauptzügen zurücktreten und die vorgebreiteten Luftschleier ihnen einheitliche Färbung geben.

In jeder Vereinheitlichung liegt bereits ein Moment der Vereinfachung einbeschlossen, d. h. eine Erleichterung für den Überblick, eine Klärung. Aber auch von einer anderen Seite her wirkt die Distanz noch mit zur Klärung der landschaftlichen Eindrücke. Wenn wir uns nämlich fragen, welches die Anordnung ist, bei der möglichst viele Dinge möglichst klar sichtbar zutage treten, so werden wir die Treppe die Terrasse zu nennen haben. Denn in der Ebene überragt das Vordere jedes Hintere, das niedriger ist als es selber. Das Hintere kommt also gar nicht oder nur höchst unvollkommen, unklar zur Geltung hinter dem Vorderen. Der terrassige Aufbau dagegen sorgt durch seinen eigenen Anstieg dafür, daß die hinteren Dinge mehr, als es sonst geschähe, über die vorderen hinausragen, daß sie also unverdeckter, unzerschnittener, klarer sichtbar werden. Und wie kommt der terrassige Aufbau zustande? Durch eine Vereinigung von Distanz- und Höhenzuwachs. Die Distanz ist mit nötig.

Terrassig steigt der Zuschauerraum der Theater an, damit die hinteren Zuschauer über die vorderen hinwegsehen, damit sie besser, klarer sehen können; terrassig, amphitheatralisch wachsen die reizvollen Fernen empor, von deren Fuß aus wir bereits alles deutlich sehen und erkennen können, was die Landschaft bietet. Die amphitheatralische Anlage der schönen Landschaft ist die Umkehrung des Zuschauerraumes im Theater. Hier werden wir, dort werden die Dinge so gestellt, daß alles möglichst sichtbar wird, daß alles der Korneliusschen Ansichtsforderung möglichst genügt. In der amphitheatralischen Anlage der schönen Landschaft wird sozusagen ein idealer Zuschauerraum selbst zum Theater: d. h. zum Gegenstand des Anschauens erhoben. Gleichsam wie von ihrem Zuschauerraum »sehen« die Berge, wie die Sprache es richtig kennzeichnet, »zu uns her«, — nicht wir zu ihnen. Und je weiter sich der Terrassenaufbau steigend dehnt, desto größer auch die Fülle der Dinge, die hinter den vorderen in der Raumtiefe deutlich werden.

Die Fülle aber, für deren Gewimmel die Distanz dergestalt den Raum bereitet, repräsentiert selbst bereits einen der eigentümlichsten Reize der Landschaft, den Reiz der Mannigfaltigkeit, des Erscheinungsreichtums. Und ebenso ist die Raumweite der Vor- und Mittelgründe, die den Boden für jene Fülle gibt, und die sich mit der Distanz des Hintergrundes naturgemäß verknüpft, ein selbständiger landschaftlicher Reiz von erheblicher Bedeutung. Die Distanz begründet also auch

den Reiz der perspektivischen Fülle und des erhöhten Raumgefühls in der Landschaft. Mit der Weiträumigkeit der Landschaft weitet sich unsere eigene Existenz, unsere Brust, unser Atem; und mit unserem Auge fliegt unsere ahnende Sehnsucht bis zum Horizont, hinter den Horizont. Dies sind die spezifischen Fernegefühle.

Vermöge der Distanz zwischen Vordergründen und letzten Hintergründen bietet sich aber in der Landschaft auch eine Möglichkeit, welche die Kunst zuweilen besonders sucht. Die Möglichkeit nämlich, daß ganz große Vordergrunderscheinungen ohne abstufende Mittel- und Hintergründe dicht neben perspektivisch vollkommen verkleinerte Hintergrunderscheinungen derselben Art treten. Gewaltige Berge des Vordergrundes prallen unvermittelt auf gewaltige Berge des Hintergrundes, die sich indessen aus so großer Ferne ganz klein neben sie hinzeichnen. Die Wirkung ist der denkbar eindringlichste, verblüffendste Kontrast, der, selbst ein ästhetisch wichtiger Faktor, nun auch der Größe des Großen noch zu doppelter Bedeutung verhilft, da so Großes aus der Ferne so klein gegen die große Nähe absticht. Und während sonst die Ferne unser Gefühl in die Raumtiefe zieht, ist es bei dieser zwischengliederlosen, bei dieser »übertriebenen« Perspektive gerade die Nähe, die durch ihre Übergröße gegenüber der verschwindenden Ferne noch näher auf uns heraufrückt; denn das Große erscheint nahe, weil die Annäherung vergrößert. Der ganze Raum schwillt somit, statt nach hinten zu wachsen, nach vorn, er stößt mit Nahraumwirkungen auf uns ein, während er unser Auge zu einem seltsam großen Sehwinkel zwingt. Es werden hier mit denselben Mitteln dieselben Resultate hervorgerufen wie auf Plakatbildern, wo die Einzelgegenstände in übertriebener Perspektive dargestellt werden, damit sie aus der Bildfläche heraustreten und uns anpacken. Zuletzt erschließen sich sogar humoristische und karikaturistische Wirkungen aus dem engen Nebeneinander von ganz groß und ganz klein, wie sie auch in der karikaturistischen Zeichenkunst nicht selten sind. (Über die übertriebene Perspektive in der Kunst sagt Vorzügliches Jantzen, Zeitschr. f. Ästhetik VI, 1.)

Der Raum zwischen uns und den distanzierten Dingen ist in der Folge aber auch das Entwicklungsfeld, die distanzierten Dinge selbst sind die bewegenden Motive, die Ziele für unser dramatisches Verhalten in der Landschaft, für das Wandern. Die distanzierten Dinge üben dramatische Spannungsreize, das Näherkommen durch die ihnen vorgelagerte Raumweite hat dramatische Lösungsreize für den Wanderer.

Was spannt uns indessen an den distanzierten Dingen? Was treibt uns ihnen näher? Es ist die Schönheit und Fremdartigkeit, die die Distanz den Dingen verleiht. Die distanzierten Hintergründe sind um-

geben vom Vordergrund rechts und links wie von einem natürlichen Rahmen, der sie verschönt, und sie selbst sind das Bild und Zentrum in diesem Rahmen. So macht z. B. ein letzter Gipfel, daß die Vordergrundhöhen rechts und links zu Rahmen für ihn werden, und durch diese natürliche Rahmung erhält er selbst den Charakter eines Zentrums, eines Bildes. Oder die Vordergrunderhebungen rhythmisieren den Hintergrund, der in ihren Lücken immer wieder auftaucht, zum ornamentalen Band. Auch breiten sich zwischen uns und den Dingen der Ferne Luftschleier aus, die ihr stärkere und zugleich zartere Farben verleihen, als die Nähe sie hat. Schließlich schwindet mit der Verkleinerung der Dinge in der Distanz auch manche störende Einzelheit aus ihrem Anblick, schwinden, wie erwähnt, überhaupt alle Details. Die Ferne ist somit großzügiger als die Nähe.

Auf das Großzügige aber kommt auch die in der Kunsttheorie so weit verbreitete Forderung heraus nach Lückenlosigkeit in der Füllung der Bildtafel und Geschlossenheit im Kontur des Steinblocks. Die Detailtilgung ist subtrahierende Großzügigkeit durch Fortnehmen der Trennungen aus den Binnenflächen. Die Lückenlosigkeit und Geschlossenheit ist addierende Großzügigkeit durch Hinzutun von Verbindungen und Abrundungen vornehmlich am Kontur. Und daß auch die addierende Großzügigkeit der lückenlosen Füllung des Raumes und der Geschlossenheit eines ununterbrochenen Konturs sich in der wirklichen Landschaft findet, davon ist wieder die Distanz die Ursache. Denn bei großen Distanzen rücken, so fanden wir ja, die hinteren Dinge perspektivisch in die Lücken der vorderen; sie schließen diese Lücken also, und zwar um so dichter, je mehr hintere Dinge bei wachsender Raumtiefe in die Lücken der vorderen eintreten. Am Ende verzahnt sich für unseren Blick die ganze Landschaft aus tausend Bestandteilen zu einer einzigen, gewaltigen Wand oder zu einem einzigen in sich bunten, aber nach dem Himmel hin geschlossenen Block. Und der Horizont, der die Abschlußlinie bildet, geht trotz seiner vielen, im einzelnen willkürlich geformten Partikelchen in eine fortlaufende und oft geradezu geometrisch regelmäßige Silhouette ein. Das nächstliegende Beispiel hierfür ist die gerade Abschlußlinie jeder Ebene.

Ein voll bepackter, lückenloser, fest geschlossener, fest verzahnter Anblick, hergestellt durch in Wirklichkeit über ganz verschiedene Tiefenschichten hin aufgelockerte, aber perspektivisch ineinander verschränkte Gegenstände, das ist das Prinzip der Kulisse. Die Kulisse ist das Gegenstück zur ästhetisch so sehr bekämpften Zerrissenheit und Durchlöcherung eines Anblicks. Und in Kulissen baut sich jede landschaftliche Ferne auf. Die Mystik der Kulisse, nicht mit dem Auge, wohl aber mittels der Eigenbewegung des Schauenden durch-

dringlich zu sein, nicht dem Blick, wohl aber der Bewegung auseinander zu spalten wie durch Gewalt: diese Mystik, dieses »Sesam öffne dich« gehört als letzter zu den ästhetischen Reizen, die aus der landschaftlichen Distanz hervorgehen. Die Kulisse läßt das seitlich Offene als ein völlig Geschlossenes wirken. Es handelt sich also bei der Kulisse um ein Stück ästhetischen Scheins, der uns zwar zunächst nicht über Dinge, nur über Zusammenhänge zwischen Dingen in Illusionen verführt. Indessen geschieht es doch auch, daß beim kulissenhaften Übereinandergreifen die einzelnen Gegenstände eine ganz andere Gestalt bekommen, als sie in Wahrheit besitzen, so daß wir sie verkennen. Nicht selten reduzieren sie sich zu bloßen Streifen, Bändern, Farbflecken oder zum Bestandteil eines Nachbargegenstandes. Die Täuschung, der Schein kann demnach auch auf die Dinge selbst übergreifen, welche die Kulissen bilden. Und als Architektur aus Kulissen ist die landschaftliche Fernsicht auf diese Weise in doppelter Hinsicht ein Stück ästhetischen Scheins, ein Stück ästhetischer Illusion mitten im Wirklichen: nach ihren Inhalten nämlich und nach ihrem Zusammenhang[1]).

II.

Hildebrand fordert: Das Kunstwerk sei ein Stück Nähe als Fernbild behandelt. Dieser Satz, — man mag zu ihm stehen, wie man will, — ist für die Landschaftsästhetik von höchstem Interesse. Denn die Ferne ist eine vorzugsweise der wirklichen Landschaft entnommene Kategorie; und das Fernbild ist auch die üblichste, die natürlichste Art, in der sich vor unseren Augen die wirkliche Landschaft entwickelt. Hildebrand selbst denkt aber, wie seine einzelnen Ausführungen lehren, bei seiner Formel recht eigentlich an die Landschaft. Frühere Anschauungen, die die Natur zum Maßstab der Kunst gemacht haben, sagten, das Kunstschöne entstehe durch Analogie zu den schönen Gestaltungen der organischen Natur, z. B. zu schönen Menschen, Tieren, Blumen. An die Landschaft dachte man nicht. Dann kam eine Zeit, wo es hieß: die Natur ist nicht nur nicht Maßstab für die Kunst, sondern sie hat nicht einmal für sich selbst Maßstab genug; und erst wenn sie dem Kunstwerk ähnlich wird, wird die Natur zum Naturschönen. Mit Hildebrand aber ist, vielleicht ohne daß es seine Absicht war, wieder einmal die Natur zum Maßstab der Kunst erhoben; doch zum ersten Mal geschieht es, daß es ausdrücklich die Landschaft, daß es das sich normalerweise immer in Fernsicht bie-

[1]) Die Kulisse in der Landschaft ebenso wie ihr amphitheatralischer Aufbau nähert die Landschaft dem Milieu des Theaters. Über das Dramatische usw. in der Landschaft s. Gegenwart, Jahrg. 44 Nr. 30—34.

tende Landschaftsgefüge ist, das zum Richtmaß des Kunstwerks und Kunstschaffens und damit zum herrschenden Begriff der Ästhetik ersehen wird. Der Hildebrandschen Forderung, ein Fernbild zu sein, entspricht fast jede wirkliche Landschaft ohne weiteres.

Mit dem alten Realismus freilich, der die Dinge der Natur einfach abschreiben will, hat diese Forderung kaum noch etwas zu tun. Denn ob auch das Fernbild durch Naturtatsachen und durch von unserem Willen unabhängige physiologische Bedingungen unseres Sehens bestimmt wird, so verwandelt Hildebrand diese realistisch-sensualistischen Daten doch in einen idealistischen Standpunkt, indem er befiehlt, die Nähe der Kunst nach Analogie der wirklichen Ferne zu gestalten, was nicht durch ein Nachschaffen, sondern nur durch ein sehr bewußtes Umschaffen möglich ist. Nicht Inhalte, wie der ältere Realismus verlangte, sondern Methoden gilt es nach ihm von der Natur zu lernen.

* * *

Hildebrand wünscht, daß die Plastik als Fernbild gestaltet werde, um ihr die ästhetischen Vorzüge des Fernbildes zu sichern als da sind: ein Verblassen der Details, insbesondere der Tiefenunterschiede; und als Folge davon ein flächenhaftes, tafelhaftes, bildhaftes, malerisches Aussehen. Denn die Malerei ist es, welche sich der Bildfläche, der Bildtafel bedient.

Aber Hildebrands Formel muß doch wohl, so sehr das Interesse auch auf dem Fernbild ruht, das es zu erarbeiten gilt, vollständig heißen: Die Plastik sei ein Stück Nähe, als Ferne behandelt. Denn die relative Nähe ist des Kunstwerks Selbstverständlichkeit, und die Vorzüge der Nähe sind die umgekehrten wie die der Ferne: nämlich Deutlichkeit der Einzelheiten, insbesondere auch der Tiefenunterschiede und als Folge davon Greifbarkeit, Unmittelbarkeit, das Zupackende, eben Plastizität. Diese Vorzüge aber sollen gewiß nicht ohne weiteres aufgegeben werden, während man die Vorzüge der Ferne hinzuerwirbt. Das plastische Kunstwerk soll demnach, so ist die Hildebrandsche Formel vielleicht zu vervollständigen, möglichst beides haben: primär die Vorzüge der Nähe, das Plastische; und künstlerisch hinzuerworben die Vorzüge der Ferne, das Malerische.

Wie steht es nun aber in dieser Hinsicht mit der natürlichen Landschaft? Die Antwort muß lauten: auch sie hat die doppelten Vorzüge, jedoch in umgekehrter Richtung wie das Kunstwerk. Denn in erster Linie ergeben sich begreiflicherweise bei der großen räumlichen Tiefe der wirklichen Landschaft die Vorzüge der Ferne als da sind Zurücktreten der Details, unter anderem auch der Tiefenunterschiede, und als Folge letzteren Umstandes eine flächenbildliche Gestaltung der

Ferne. Die Vorzüge der Ferne bilden also die Selbstverständlichkeit der natürlichen Landschaft. Zu ihnen aber treten ergänzend auch schon die Vorzüge der Nähe, welche die landschaftliche Fernsicht hinzuerwirbt: auf Umwegen.

Die Landschaft steht nämlich als freie, unverdeckte Weite und zumal von erhöhtem Orte aus betrachtet, wo die sonnebeschienenen Kopfflächen der Dinge allein sichtbar sind, auch unter erhöhter Helligkeit [1]); und Helligkeit verdeutlicht, wie es die Nähe tut. Im hellen Lichte der freien Natur werden denn auch noch an den fernsten Dingen die Details sichtbar, gleich als wären sie nah. Und die Bedeutung der Entfernung beschränkt sich darauf, die Einzelheiten übersichtlich in einer Ebene zusammenzufassen. Unter der Helligkeit wirken die Dinge aber, ungeachtet sie als Gesamtheit mit der Entfernung immer flächiger werden, im einzelnen doch auch auf neue Weise körperlich, gleich als erschaute man sie aus direkter Gegenwart. Denn mit dem steigenden Lichte färben sich auch die Schatten immer tiefer. Und aus dem Kontrast von Licht und Schatten baut sich der plastische Eindruck auf. Kurz, die fernen Dinge erhalten durch die erhöhte Helligkeit des wirklichen Raumes sowohl den Charakter wie die beiderlei Vorzüge größter Nähe, Deutlichkeit nämlich und zugreifende Plastizität. Den »Schein« der Nähe, den die Helligkeit illusionär zuwege bringt, bezeichnet die Sprache sehr charakteristisch mit der Wendung vom Heraus- und Entgegenleuchten ferner Dächer, ferner Horizonte. Im Hochgebirge aber, das die größten Fernsichten hat, kommt zur Helligkeit auch noch die Dünne und Klarheit der Luft, um die Verdeutlichung aufs höchste zu steigern. Denn die durchsichtige Atmosphäre des Hochgebirges läßt selbst die fernsten Dinge noch von Lufttrübungen unverschleiert sehen, und alle Einzelzüge gelangen in dieser Atmosphäre zu ungeminderter Wirkung. Die wichtigsten Einzelzüge der Hochgebirgslandschaft aber bestehen in Schroffen und Kanten, Vor- und Zurücksprüngen, an denen sich scharfe Licht- und Schattenkontraste entwickeln, wiederum also in plastischen Charakteren, zu denen noch die plastische Silhouettierung der Gipfel kommt. Das Hochgebirge, das die größten Fernsichten auftut, hat also zugleich auch ganz besondere Mittel, um ihnen die Vorzüge der

---

[1]) Die wirkliche Landschaft ist heller als die gemalte. Denn die Kunst übersetzt die Lichter der Natur in Farben; die Natur ersetzt die Farben der Kunst durch Lichter. Die wirkliche Landschaft verträgt aber auch mehr Licht als etwa eine Plastik. Denn eine Plastik, unter hellstes Licht gestellt, verschwimmt, weil sie einheitlich weiß in weiß ist. Die landschaftlichen Formen dagegen stellen sich in hellstem Lichte oft am klarsten auseinander, weil die Konturierung der Dinge zugleich durch ihre verschiedene Färbung unterstützt wird.

Nähe hinzuzuerwerben, sowohl die deutliche Sichtbarkeit der Einzelheiten wie — im Gegensatz zur sonstigen Zweidimensionalwirkung des Entfernten — eine im einzelnen höchst gesteigerte Dreidimensionalität, Körperlichkeit, Plastik. Das Gefühl, das Plastik in uns so oft auslöst, die Statue, als griffe sie nach uns, die Säule, als stünde sie wie ein Mensch neben uns und wollte uns umarmen oder wie eine Last auf uns niederbrechen, dieses Gefühl kann uns denn auch selbst noch aus beträchtlicher Entfernung von Bergen und Bäumen der Landschaft her überkommen. Und bedenkt man nun weiter, daß das Nahe uns in seiner ganzen Größe, das Große aber deshalb auch nah erscheint, und daß die fernen Berge uns deshalb auch durch ihre Größe noch nahe rücken (während das Trennende der Täler unsichtbar bleibt), so wird man wiederum über die Wahrheit der Sprache staunen, welche sagt: In der klaren, wesenlosen (nicht trennenden, nicht distanzierenden) Hochgebirgsluft stehen die fernen Gipfel »zum Greifen nahe«; ja in solcher Atmosphäre »kommen« auch noch die letzten Gipfel »zu uns« und »auf uns los«.

Wollen wir deshalb das Eigentümliche der Hochgebirgslandschaft vollständig bestimmen, so werden wir sagen: Die Hochgebirgslandschaft behält als Ganzes das mit einem Blick Faßbare und das Tafelhafte, Bildhafte, Zweidimensionale der Ferne. Aber sie hat zugleich doch auch in den Einzelheiten die Deutlichkeit und dreidimensionale Plastizität der Nähe. Und so steht die Landschaft, besonders die Hochgebirgswelt, dem Kunstwerk, das nach unserer Version »Nähe durch Ferne bereichert« ist, tatsächlich gegenüber als »eine Ferne durch Nähe bereichert«; auch hier sind Kunst und Natur also wieder mit denselben Bestandteilen wirksam, aber in umgekehrter Verteilung.

* *
*

In der Hochgebirgslandschaft erscheinen uns die fernen Dinge fern und nah zugleich; schon das ist paradox. Aber um vollständig zu sein, müssen wir ergänzen »und die nahen Dinge nah und fern zugleich«. Denn berücksichtigen wir noch einmal: Die Dinge verkleinern sich mit der Entfernung und werden größer in der Nähe; deshalb wirken nahe Dinge groß, große Dinge aber auch nah; und zu den größten Dingen gehören die Berge; so wirken sie nah auch noch, wenn sie fern sind. Umgekehrt ist es gerade die Größe, an der unser Auge von vornherein bereits weite Entfernungen abzugleiten hat, sofern es nur überhaupt an ihre Grenzen gelangen will. Denn das Große, wenn es schon nicht fern von uns liegt, enthält doch nichtsdestoweniger die Entfernung immanent als seinen eigenen Wesensbestandteil. Es mag nicht fern von uns beginnen, aber es führt den Blick dennoch weit

fort. So erhält alles Große, auch wenn es dicht vor uns ist, doch bereits einen Anschein von Ferne, wie dieses selbe Große, auch wenn es fern von uns ist, noch einen Anschein von Nähe wahrt. Auf die großen Berge angewandt aber heißt das: die großen Berge, die aus der Ferne noch nah wirken, wirken aus der Nähe noch irgendwie fern.

Und mit diesem Umstand kommt für unser Gefühl eine eigentümliche Bewegung in jede Hochgebirgslandschaft. An und für sich liegen die gewaltigen Massen des Hochgebirges nämlich so ruhig da, wie nur Ungetüme in der Ewigkeit liegen können, deren Schwere den Gedanken an Fortbewegung überhaupt ausschließt. Mit der Ruhe ästhetischer Objekte, mit statuarischer, mit bildhafter Ruhe liegen sie da. Und doch: während auch wir selber ruhig vor ihnen halten, ganz in ästhetische Kontemplation versenkt, beginnen für uns die gewaltigen Großgebilde der Landschaft plötzlich einen wunderbaren Zug: Die fernsten Gipfel gleiten näher, die nächsten weichen in die Ferne. Es entsteht für unser Empfinden ein Pendeln, Oszillieren, eine Gegenbewegung, ein Plätzewechseln zwischen Nähe und Ferne wie bei gewissen Tänzen.

Und während uns ein unserem sicheren Wissen nach naher Berg bald nah, bald wieder eigentümlich fern erscheint, ein uns als fern bekannter Berg bald fern, bald nahe rückt, wissen wir selbst auf Augenblicke gar nicht mehr, was nah, was fern ist, wir verlieren die räumliche Orientierung, die doch die Grundlage unseres gesamten Bewußtseins ist. Der aus der Ohnmacht Erwachende fragt und vergewissert sich zuerst: wo bin ich? Und der Psychiater konstatiert bei geistigen Erkrankungen zuerst, ob der Patient noch örtliches Bewußtsein hat. So wichtig ist die räumliche Orientierung. Wie soll man aber noch ein klares örtliches Bewußtsein bewahren, wie wissen, wo man ist, wenn alle Maßstäbe der Entfernung zu schwanken beginnen; wenn die Nähe nicht mehr nah, die Ferne nicht mehr fern ist. Es entsteht die bekannte Unsicherheit in der Schätzung räumlicher Distanzen vor der wirklichen Landschaft. Begreiflicherweise wird unter solchen Umständen auch die bekannteste Umgebung noch auf Augenblicke seltsam fremdartig, ja unheimlich; ist es doch, als würden die Gesetze unseres Raumes in ihr aufgehoben, um Gesetzen eines unbekannten Raumes Platz zu machen. Das Neue, das Fremdartige überfällt uns also bei der Desorientierung als eine fast gespenstische, fast gruselige Tatsache. Das Gruseln ist nun zwar ein Angstgefühl. Doch ist dieses Angstgefühl, sofern es nur ohne ernsthafte, ohne nicht mehr ästhetische Ursache entsteht, noch keineswegs unangenehm. Ganz im Gegenteil, es ist ein starker ästhetischer Reiz. Und einen

zweiten ästhetischen Reiz der Situation werden wir verstehen, wenn wir uns erinnern: Conrad Lange sieht das wichtigste Kriterium des Kunstwerks darin, daß es uns in ein Schwebespiel versetzt zwischen der Illusion von etwas Wirklichem im Bilde und zwischen dem Bewußtsein seiner bloßen Bildhaftigkeit: in ein Schwebespiel also zwischen einem Schein von Wirklichkeit und einer Wirklichkeit, die bloß scheinen will. Um ein ähnliches Schwebespiel, nur wiederum umgekehrt artikuliert, handelt es sich doch auch, wenn wir zwischen wirklichen und illusionären Entfernungen hin und her geschaukelt werden. Unsere Orientierung, der wichtigste Teil unseres eigenen Bewußtseins, wird uns dabei, das ist die Regel dieses Schaukelspiels, wechselnd genommen und wieder zurückgegeben; analog, wie bei Lange das Bewußtsein der Unwirklichkeit des Dargestellten dem Beschauer des Kunstwerks abwechselnd genommen und wieder zurückgegeben wird. Der ästhetische Schein aber, die Illusion betrifft nicht mehr die Dinge selbst, sondern deren Distanz, ein Verhältnis zwischen ihnen und uns.

Ungewohntheits-, Neuheits-, ja Unheimlichkeits- und Gruselreize einerseits, Illusions- und Schwebespielreize anderseits, das sind die Gefühle, die uns umwehen, wenn uns im Hochgebirge mitten in bekannter Umgebung ganz unvermutet eine Desorientierung mit der Gewalt eines plötzlichen Chocks überfällt. Bekannter Ort, eine Viertelstunde von unserem Hause, wird unversehens zur Fremde, als wären wir weit fort gereist, wenn nie betretene Perspektiven sich in Bewegung setzen und unmittelbar in die Nähe hineineilen; fremder Ort sieht sich plötzlich unheimlich bekannt an, wenn Fernen, die wir längst verließen, noch einmal über den Raum hinweg zu uns zurückgreifen. Zugleich spielen wir aber auch unbewußt das Spiel, das der Irrgarten mit seinen Wegverschlingungen und das Spiegelkabinett mit seinen Spiegeln zu Belustigungszwecken künstlich herstellt. Denn auch Spiegelkabinett und Irrgarten sind Desorientierungsspiele. Der Irrgarten, dessen Prinzip auch die verschlungenen Park- und Waldpfade gern befolgen, läßt verschiedene Wege immer wieder ineinander- und auseinandertreten, so daß man aus fremden Wegen in schon gegangene einbiegend, diese dennoch nicht wiedererkennt, weil sie als die Fortsetzung jener fremden gelten. Und umgekehrt erscheinen Wegpartien, die wir noch nicht betraten, als seltsam bekannt — bekannt und fremd zugleich —, weil sie als Fortsetzungen schon bekannter Wegstrecken fungieren. Scheinbar Fremdes, das doch nur Bekanntes unter andere Bedingungen stellt, Scheinübereinstimmungen, die doch ins Fremde führen: diese Gegenüberstellung kennzeichnet das Prinzip des Irrgartens, das in seiner Struktur der Distanz-Desorientierung völlig analog verläuft. Überhaupt ist die Landschaft voller Desorientierungsspiele.

Stadtbilder, Gebirgssilhouetten, Flußläufe reduzieren sich allenthalben auf typische Grundformen, die immer wiederkehren. Und kraft der typischen Ähnlichkeiten in der Grundform erscheint uns oft eine fremde Landschaft noch irgendwie bekannt. Serpentinen, Wegkehren, Schleifen führen uns dagegen dasselbe Landschaftsbild, das wir eben von rechts nach links abschritten, in umgekehrter Richtung von links nach rechts vor, während wir glauben, in ganz fremde Welten zu sehen. Eine große Perspektive aus unzähligen Bestandteilen verrückt ihre Teile mit jedem Schritt, so daß bisher Verborgenes sich enthüllt, eben noch Gesehenes verschwindet, und das Gesamtbild, das wir von einer Stelle aus kennen, wird schon wenige Schritte abseits fremd. Jedesmal entsteht die lustvolle Verwirrung der Desorientierung. Ist doch selbst die bloße Ortsveränderung, die Reise, der Fremdaufenthalt schon zum guten Teil eine Desorientierung mit Desorientierungslust. Denn wir wollen nicht sowohl fühlen, daß wir an diesem oder jenem geographischen Fremdplatz sind, als vielmehr einmal in einer Umgebung sein, in der wir nicht immer gleich wissen, wo wir sind; wir wollen das Unbekannte! — In diesen großen Kreis der landschaftlichen Desorientierungen also ist auch die Nah-Ferndesorientierung der Distanz mit eingestellt.

VI.

Die Bauerburschen-Episode im Werther.

Von

Melitta Gerhard.

Die — nachträglich eingefügte — Bauerburschen - Episode im Werther soll hier nicht nach ihrer Entstehung und ihrer Stellung innerhalb der Handlung untersucht werden. Wir wollen vielmehr ihr Verhältnis zum Ur-Werther als Ausdruck von Wandlungen in Goethes künstlerischem Schauen betrachten, deren verschiedene Phasen zugleich repräsentativ sind für verschiedene Arten des künstlerischen Schauens überhaupt.

Noch stärker als es die Gegenüberstellung zweier Werke aus verschiedenen Entwicklungszeiten eines Dichters vermag, bieten uns die Bearbeitungen, die Goethe in den achtziger Jahren, vor der italienischen Reise, an seinen Jugendwerken (für die erste Gesamtausgabe seiner Schriften) vornahm, eine Gelegenheit, Wandlungen des künstlerischen Schauens und ihrer Ausdruckwerdung zu betrachten. Und zwar wird solche Beobachtung nicht nur für Goethe aufschlußreich sein, vielmehr führen uns die Unterschiede in seiner Geisteshaltung, die sich uns dabei zeigen, in hohem Maße zu allgemeinen Grundproblemen der Kunst, zu prinzipiellen Gegensätzen der Kunstauffassung und des gesamten Weltgefühls. — Besondere Möglichkeiten einer derartigen Vergleichung gewährt die Einfügung der Bauerburschen-Episode in den Werther bei der zweiten Fassung des Werks. Denn hier handelt es sich ja nicht nur um vereinzelte Änderungen, sondern um die Neuschöpfung eines bis zu einem gewissen Grade selbständigen Gebildes, worin sich das Schaffen des Dichters naturgemäß viel reiner offenbart als in bloßen Korrekturen.

Nun hat ja zwar diese Episode eine zwiefache Bedeutung im Gesamtorganismus der Dichtung und ist zur einen Seite ein realer Bestandteil im Bau der Erzählung — ein Hebel der Handlung, Mittel der psychologischen Motivierung. In dieser Eigenschaft darf sie natürlich nicht losgelöst von den übrigen Änderungen der zweiten Fassung

behandelt werden, sondern muß wie jeder andere Bestandteil der Komposition nur als Glied der neuen Gesamtfassung angesehen werden, die ihrerseits dann als Ganzes dem Ur-Werther gegenüberzustellen wäre. Ihrer Hauptbestimmung nach aber ist die Episode Parallelerzählung, die zur symbolischen Spiegelung der Haupthandlung dient. (In welchem Sinn diese Bezeichnungen hier verstanden sein wollen, wird die weitere Untersuchung ergeben.) Unter diesem Gesichtspunkt allein soll sie uns hier beschäftigen. Sie läßt als solche die Handlung selbst unangetastet und rückt sie nur in eine andere Beleuchtung, und sie steht in dieser Eigenschaft der Haupterzählung — obwohl ganz von ihrem Gesichtswinkel aus, nur als Parallelisierung zu ihr, geschaut und konzipiert — doch, als Darstellung eines eigenen von der Haupthandlung seinerseits nicht beeinflußten Geschehens, völlig selbständig gegenüber. Darum haben wir das volle Recht, sie nach dieser Seite hin aus der übrigen Erzählung gesondert herauszuheben und unmittelbar die Frage aufzuwerfen, wie diese Hinzufügung sich zu der ursprünglichen Dichtung verhält — eine Frage, die in doppelter Richtung gestellt werden muß: Es muß einmal die Art der Parallelisierung und ihre Beziehung zum Gehalt des Dichtungskerns untersucht werden, und es müssen außerdem Bauerburschen-Erzählung und Ur-Werther einander als zwei selbständige Darstellungen gegenübergestellt werden. Wobei dann in dem eingangs erläuterten Sinn die Verschiedenheiten der beiden Gestaltungen auf die Verschiedenheiten der ihnen zugrunde liegenden Geisteshaltungen zurückzuführen und sie auf diese Weise als Ergebnisse der Entwicklung in Goethes Weltgefühl und seinem künstlerischen Schauen auszudeuten sein werden.

Die Frage nach der Art des in der Bauerburschen-Episode gegebenen Parallelismus wird erleichtert und gewinnt zugleich ein besonderes Interesse dadurch, daß sich bereits in der ersten Fassung des Werther Momente der Parallelisierung, spiegelnde und symbolisierende Seitenbilder finden. Neben dem großen Parallelismus in dem Wandel der Natur sind es vor allem zwei Erzählungen: die von der Wahlheimer Familie und die von den Nußbäumen im Pfarrhofe — welche auf solche Weise dem Leib der Erzählung angegliedert oder vielmehr aus ihm hervorgewachsen sind. Doch bereits in der ganzen Anlage ist der Parallelismus dieser Erzählungen völlig verschieden von dem der Bauerburschen-Episode: Die Geschichte von der Wahlheimer Familie wie gleicherweise die von den Nußbäumen symbolisieren und spiegeln Seelenzustände, Momente, kein ganzes und rundes Geschehen, wie es die Bauerburschen-Handlung tut. Sie wiederholen lediglich

den Kontrast in Werthers Seele, die Zweiteilung, auf die hin die ganze Komposition des Werkes aufgebaut ist, und die am stärksten in der Zweiteilung der begleitenden Natur, dem An- und Absteigen der Jahreszeit beleuchtet wird. Es ist bereits ein Unterschied der Konzeption: an jenen alten Episoden sind überhaupt nur die beiden Momente, der Moment des Blühens und der Moment der Zerstörung, geschaut. Weder die Geschichte der Wahlheimer Familie noch die Geschichte der Nußbäume stand dem Dichter als selbständige Einheit vor der Seele: er erinnerte sich gewissermaßen bei Werthers Unglück der idyllischen Dinge, die ihn in seinem Glück umgeben hatten, und paßte sie seinem jetzigen Seelenzustande an. Betreffs der Nußbäume haben wir geradezu einen Beleg hierfür in dem Widerspruch, daß der zweite Brief die Entstehung der Bäume ganz anders berichtet als der erste. Dies zeigt, daß ihr Geschick als Ganzes dem Dichter nicht gegenwärtig war. Die Geschichte des Bauerburschen hingegen verrät deutlich und zwingend, daß sie von vornherein als geschlossene Einheit, als volles Schicksal geschaut war. Hier ist die Teilung erst nachträglich vorgenommen. Das zusammenhängende Geschehen der organisch sich entwickelnden Handlung wurde auf Werthers Erleben verteilt: so konnte es zu jener die innere Komposition des Werther sprengenden Dreiteilung kommen. Der Stoff jener Erzählung eignete sich mehr zur Drei- als zur Zweiteilung, und der Dichter, der jenen Zweiklang nicht mehr vor der Seele hatte, verwandte sie, wie er es gerade zur Förderung der Handlung brauchen konnte.

Die Episoden des Ur-Werther sind durchaus auf Werthers Empfinden als Mitte bezogen, sie sind von seiner Seele aus gesehen. Nicht daß um Werther Unglück *ist*, parallel seinem Unglück, ist das Hervortretende, sondern daß er Unglück *sieht*, daß für ihn alles verändert ist. Werther beginnt zwar den Bericht über die Zerstörung der Wahlheimer Familie mit den Worten: »Es geht mir nicht allein so. Alle Menschen werden in ihren Hoffnungen getäuscht, in ihren Erwartungen betrogen,« aber dies ist nur eine fast beliebige Anknüpfung. Vielmehr soll hier durchaus nicht das allgemein Menschliche des Unglücks beleuchtet werden, nur der düstere Hintergrund der Zerstörung ist wichtig. Dem eigentlichen Sinn des Seitenbildes entsprechen nicht jene einleitenden Worte, sondern das in dem nächsten Brief Ausgeführte: »Wenn ich zum Tor hinausgehe, den Weg, den ich zum erstenmal fuhr, Lotten zum Tanz zu holen, wie war das all so anders! Alles, alles ist vorübergegangen! Kein Wink der vorigen Welt, kein Pulsschlag meines damaligen Gefühls. Mir ist's, wie's einem Geiste sein müßte, der in das versengte verstörte Schloß zurückkehrt, das er als blühender Fürst einst gebaut ...« Die Bauerburschen-

Episode hingegen ist keineswegs nur von Werther aus sondern vom Dichter aus geschaut. Sie stellt ein anderes Schicksal neben das des Helden. So ist denn auch der rein bildliche Eindruck jener alten Symbolisierung ein ganz anderer als der der neuen. Jene Parallelismen wirken erweiternd, sie breiten die Seelenfärbung Werthers nach allen Seiten aus, geben seiner Umgebung die selbe Schattierung und stellen so eine große Einheit der Beleuchtung, eine alles verbindende atmosphärische Stimmung her, die ihre volle Ausdehnung durch die gleiche Abtönung des Hintergrundes, d. h. hier der Natur, der Jahreszeit, erhält. Die Bauerburschen-Episode wirkt hingegen abhebend, kontrastierend, läßt durch das Nebeneinanderstellen zweier Schicksalsbilder die Umrisse eines jeden schärfer hervortreten, die entscheidenden Linien des Wertherschen Erlebens sich deutlicher abzeichnen.

Dazu kommt noch ein anderes. Durch die nachbarliche Anreihung eines verwandten Geschicks an das Werthers wird der Rahmen für dieses weiter genommen, es wird unter einen größeren Gesichtswinkel eingestellt, erscheint nur noch als eines von vielen ähnlichen Geschehen, über denen sich ein gemeinsamer größerer Hintergrund wölbt. Werthers einzelnes Los wird damit unter das allgemeine Menschenlos einbezogen. Wir haben hier jene bekannte Neigung des späteren Goethe zum Typisieren, die sich mit zunehmender Reife immer stärker bei ihm zeigt. Ich möchte aber bei dem Begriff des »Typischen« — vor dem man ohnedies auf der Hut sein muß, da er so leicht dazu verführt, sich mit einem Schlagwort, unter dem ganz Verschiedenes verstanden ist, zu begnügen — nicht stehen bleiben. Es scheint mir vielmehr als läge hier noch ein anderer und tieferer Gegensatz zugrunde, von dem jener viel erwähnte scheinbare Gegensatz des Typischen und Nicht-Typischen nur eine Ausstrahlung und Folge ist, und der die Goethesche Entwicklung zwischen den beiden in Betracht kommenden Zeitpunkten noch bedeutsamer charakterisiert.

Wir müssen uns ja zunächst einmal klar darüber werden, was wir unter jener Neigung des späteren Goethe zum Typischen verstehen? Es ist damit vor allem der repräsentative Zug seiner späteren Dichtung bezeichnet, dies: daß darin das Einzelne — die einzelne Gestalt oder der einzelne Vorgang — Vertreter, Verkörperung eines Allgemeinen, überall Vorhandenen und stets Wiederkehrenden ist. Aber wir haben uns doch zu fragen, ob denn dies Repräsentative wirklich den entscheidenden Unterschied einer Kunstart von einer anderen ausmachen kann, da es ja im Grunde jeder künstlerischen Darstellung anhaftet — ja, da wohl sogar zum Wesen der Kunst als solcher gehört, daß das sichtbar Dargestellte nur der einmalige Ausdruck für ein allgemein Bedeutsames, immer Bleibendes ist. Der Unterschied scheint mir viel-

mehr in der verschiedenen Form des Repräsentativen zu liegen, darin, daß andere Momente als typisch geschaut, die Symbole aus einem anderen Bereich genommen sind. Repräsentativ ist bei genauem Zusehen ja auch die Darstellung im Ur-Werther überall (wobei ich die Frage ganz beiseite lassen will, ob und inwieweit der Werther eine allgemeine Zeitkrankheit wiedergibt). Schon die oben untersuchte Symbolisierung durch die Nebenepisoden, welche die Zerstörung in Werthers Seele zugleich in Natur und menschlicher Umgebung wiederholen, zeigt deutlich die Richtung dahin. Aber die Symbole hierfür sind aus der Atmosphäre, der Stimmung genommen, aus dem Ganzen der Welt, wobei zwischen Natur und Menschentum nicht prinzipiell geschieden ist, während die Bauerburschen-Erzählung ausgesprochen ein Gestaltetes, begrenzt Menschenhaftes, in bestimmten Formen Gehaltenes repräsentiert. Und hier berühren wir den eigentlichen Scheidepunkt: Der junge Goethe greift seine künstlerischen Verkörperungen noch in starkem Maße aus dem Ungestalteten, Chaotischen, der grenzenlosen Seele und dem grenzenlosen All, dem In- und Durcheinanderwogen von Kräften, der ungehemmten Bewegung. Schon der Goethe der 80er Jahre aber gibt allen seinen Darstellungen feste Gestalt, scharfe Umgrenzung, er vermischt nicht mehr, er scheidet. Wenn wir uns einen Augenblick den Eindruck dichterischer Werke ins Gebiet der bildenden Kunst übersetzen, so würde ein Werk wie der Ur-Werther zu den malerischen Bildern gehören, zu denen die auf Licht und Farbe gestellt sind, wie etwa die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts, wie die Bilder Rembrandts. Ein Werk aber wie die Iphigenie, oder eben auch wie die Bauerburschen-Episode, tragen ein ausgesprochen zeichnerisches Gepräge, wie z. B. die klassische italienische Kunst. So gebraucht Goethe einmal im Jahre 1785 in bezug auf Wilhelm Meister (an Herder, 11. November, aus Ilmenau) den Ausdruck, daß er sich »auf die Reinlichkeit des Contours gelegt« habe — ein Begriff der so ganz aus dem Bereich des Zeichnerischen, Linearen genommen ist und der, wenn man streng im Bilde bleiben will, sich auf eine Schöpfung wie den Ur-Werther nur schwer anwenden ließe. Dieser Unterschied nun zwischen dem Flutenden, Umrißloseren gegen die geprägte Gestalt, das scharf Umrissene, den wir wohl als den eigentlichen Kern der Wandlung in Goethes Kunstart vom Werther zu der Zeit da die Bauerburschen-Episode entstanden überhaupt anzusehen haben, ist die Wurzel jenes anderen, scheinbaren Gegensatzes des Typischen und Nicht-Typischen. Die Gestalt birgt zwar keineswegs das Repräsentative mehr in sich als die Bewegung, aber sie läßt es schärfer hervortreten, es deutlicher erkennen. Wir sahen ja schon vorhin, wie die Symbolisierung im Ur-Werther mehr erweiternd

wirkt, die gleiche Tönung verleiht, während die durch die Bauerburschen-Episode die Umrisse klarer abhob. Die gleiche Farbe, Tönung nebeneinandergereiht, zerfließt ineinander, wird zu einer Einheit, die gleichen Formen nebeneinandergestellt betonen einander. Dazu kommt noch ein anderes: Wo die Gestalt das Wichtige ist, da tritt notwendig das Gattungsmäßige mehr in den Vordergrund. Wir können gerade bei Goethe beobachten, wie ihm mehr und mehr die Gattung wichtig zu werden beginnt. Ein Brief aus dem Jahre 1784 (an Knebel, 17. November), der im Anschluß an seine Entdeckung des Zwischenkieferknochens eine naturwissenschaftliche Gesamtbetrachtung gibt, zeigt in charakteristischer und interessanter Weise die Art seiner Auffassung und seine Betonung der Gattung. »Die Übereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem was es ist.« Es ist wesentlich, daß der Zweck dieser Darlegung gerade ist, den engen Zusammenhang des Menschen mit der übrigen Natur hervorzuheben, aber eben dieser Zusammenhang beruht Goethen erst auf dem Grunde einer gattungsmäßigen Verschiedenheit, die, wie er ausführt, eben nicht in einem entscheidenden Moment sondern in der ganzen Art der Gesamtfügung, der bis ins Kleinste durchgeführten Sondergestaltung liegt. Ich möchte die ganze Stelle hier einrücken, da sie mir für die Art seines Schauens überhaupt charakteristisch scheint. ». . . daß man nämlich den Unterschied des Menschen vom Tier in nichts einzelnem finden könne. Vielmehr ist der Mensch aufs nächste mit den Tieren verwandt. Die Übereinstimmung des Ganzen macht ein jedes Geschöpf zu dem was es ist, und der Mensch ist Mensch so gut durch die Gestalt und Natur seiner obren Kinnlade als durch Gestalt und Natur des letzten Gliedes seiner kleinen Zehe Mensch. Und so ist wieder jede Kreatur nur ein Ton, eine Schattierung einer großen Harmonie, die man auch im ganzen und großen studieren muß; sonst ist jedes Einzelne ein toter Buchstabe.« Auch dieses Gattungsmäßige trägt nun dazu bei, daß das Repräsentative augenfälliger wird. Der Gattungstypus ist ja der einfachste und am leichtesten faßliche Typ. Eine Sondererscheinung dieses Hervortretens der Gattung und zwar eine sehr weittragende und wichtige Erscheinung ist es dann, daß damit in allem was das Bereich des Menschlichen angeht der Mensch mehr in den Mittelpunkt tritt. Nicht die Welt — gleichviel ob äußerlich, sinnlich als Atmosphäre, Licht, Farbe oder seelisch im tiefsten metaphysischen Sinn genommen — ist das Maß, sondern der Mensch: der Mensch nicht wie im Werther als auffangende Seele, sondern als Gestalt — äußerlich ebenso wie innerlich als fest umrissener, bestimmter Charakter. Wir können, am sichtbarsten in der bildenden Kunst, beobachten, daß überall da wo das malerische Prinzip vor-

herrscht der Mensch zurücktritt, überall aber da wo die Form, die Kontur das schaffende Moment ist die menschliche Gestalt im Mittelpunkt steht. So ist z. B. bei den Griechen, die Gestalt und Form am reinsten zu bilden wußten, der Mensch das Maß, das alles bestimmt. Auch von dieser Seite her mußte Goethe die griechische Kunst suchen. Gerade aber dies Hervortreten des Menschlichen ist wieder geeignet, auch das Typische deutlicher sehen zu machen. Der menschliche Typus beginnt eine Rolle zu spielen, und eben Menschen-Typus wird ja leicht mit Typus überhaupt gleichgesetzt. — Wie wenig Goethe in der Werther-Zeit noch das gattungsmäßig Menschliche als gültige und naturgewollte Form empfand, bis zu welchem Grade er seine Symbole damals aus den Elementen, der bewegten Welt holte, und wie auch dies mit dem noch Ungebändigten, Ungeordneten seines damaligen Empfindens zusammenhängt, zeigt am stärksten eine Stelle aus der Überschwemmungsszene im Werther: »O Wilhelm, wie gern hätt' ich mein Menschsein drum gegeben, mit jenem Sturmwinde die Wolken zu zerreißen, die Fluten zu fassen,« und Werther fährt fort: »Ha! Und wird nicht vielleicht dem Eingekerkerten einmal diese Wonne zuteil!« Diese Art des Empfindens, das Menschsein als Kerker, als Fessel zu fühlen, liegt dem späteren Goethe ganz fern. Solange Goethe noch keine Formen gefunden hatte, die Fülle, die ihn drängte, hineinzufassen, solange quälten ihn die umschließenden Wände, gegen die diese strömende Fülle anprallte. Das ihm zutiefst eigene Streben nach Harmonie aber konnte ihn nicht lange in diesem Empfinden lassen. Die einmal vorhandenen Grenzen mußten ihm mehr und mehr zu notwendigen, ja zu willkommenen Grenzen werden, und die vorher noch unbegrenzten Kräfte selbst begann er jetzt in Grenzen zu bannen. So sehen wir denn, wie das was in der Bauerburschen-Episode mehr typisch erscheint in Wahrheit von allen Seiten zurückgeht auf den stärkeren Zug zum Gestalteten, Geformten, und wie also auch diese spätere Hinzufügung zum Werther ein Zeugnis ist für jenen Grundzug der Goetheschen Entwicklung, den allmählichen Weg vom Fließenden, Ungebändigten zur Harmonie, Ordnung, Begrenzung hin.

Dazu kommt nun, daß Goethe tatsächlich in späteren Jahren — was ja ebenfalls eine Folge des Bedürfnisses nach dem streng Geformten, Geschlossenen ist — das Repräsentative, Typische zu unterstreichen liebte. Es genügt ihm jetzt nicht mehr, daß die Darstellung symbolisch war, er wollte es auch besonders deutlich hervortreten sehen. So will er das Repräsentative in Werthers Schicksal stärker betonen, indem er dasselbe Motiv noch einmal abwandelt. Ebenso hat er ja dann viel später in anderer Weise in den Wahlverwandtschaften das Grundmotiv doppelt gestaltet. Sind auch die beiden Handlungen der Wahlver-

wandtschaften gleichwertige und einander kreuzende Geschehnisse, die zusammen erst die Fabel ausmachen, so ist doch deutlich sichtbar, daß sie zugleich als doppelte Beleuchtung desselben Grundmotivs empfangen sind. Gerade die verschiedenen Formen, in die dasselbe Erleben dort gegossen ist, zeigen uns die Anlage Goethes, im Einzelvorgang das Bedeutsame, das Allgemeingültige so stark zu sehen, daß sich ihm sogleich mehrere Verkörperungen desselben Geschicks formten. Und in noch höherem Grade ist dies die Tendenz bei Einfügung der Bauerburschen-Episode in den Werther. Daß es tatsächlich der Wunsch war, Werthers Schicksal als etwas allgemein Menschliches erscheinen zu lassen, was diese Einfügung entstehen ließ oder jedenfalls mit veranlaßte, dafür haben wir ein Zeugnis in einer anderen Änderung der zweiten Fassung: Unmittelbar vor Werthers Schilderung seiner Begegnung mit dem Wahnsinnigen sind in der neuen Bearbeitung ein paar Zeilen eingeschoben (Brief vom 26. November), die fraglos den Zweck haben auf diese Schilderung vorzudeuten. »Manchmal sage ich mir: Dein Schicksal ist einzig; preise die übrigen glücklich — so ist noch keiner gequält worden. Dann lese ich einen Dichter der Vorzeit, und es ist mir, als sähe ich mein eigenes Herz. Ich habe soviel auszustehen! Ach, sind denn Menschen vor mir schon so elend gewesen?« Dieser Einschub ist früher entstanden als die Bauerburschen-Episode; er befindet sich in dem von Seidels Hand geschriebenen Manuskript, in das die Blätter mit der Bauerburschen-Episode erst nachträglich eingefügt worden sind. (Tatsächlich wirken diese Zeilen jetzt, wo die Begegnung mit dem Bauerburschen vorhergeht — sie stehen im Roman an späterer Stelle als der zweite Bauerburschenbrief — überflüssig, ja unwahrscheinlich.) Er zeigt deutlich, daß Goethe das Bedürfnis empfand, Werthers Schicksal zu verallgemeinern, und daß er diese Rolle zunächst der Episode des Wahnsinnigen zudiktierte, bis er dann später die Bauerburschen-Handlung dafür erfand. Der eigentliche Sinn der Wahnsinnigen-Episode wird durch diese Hinzufügung nur verschoben. Sie ist ursprünglich keineswegs als Seitenstück zu Werthers Schicksal geschaut, sondern lediglich als Symbolisierung seines Seelenzustandes. Daß der Wahnsinnige aus Liebe, noch dazu aus Liebe zu Lotte, toll geworden ist, ist das ganz Unwesentliche. Das Wichtige ist allein seine Seelenverfassung, die Wirrnis seines Innern. Er gibt den Hintergrund zu Werthers Stimmung in nicht anderer Weise als es die Überschwemmungsszene tut. Dem Wogen und Stürmen der Fluten entspricht ganz parallel das wirre Durcheinanderfluten im Kopfe des Verrückten, und beiden fühlt sich Werther in seinem zerrissenen Zustande nahe. Die Verwandtschaft der Überschwemmungsszene mit der Episode des Wahnsinnigen verrät sich deutlich in der ähnlichen Tonart

der beiden Briefe: Werthers Betrachtungen anläßlich des Tollen wie seine Beschreibungen der Szenerie jener Begegnung: »Alles war so öde, ein naßkalter Abendwind blies vom Berge und die grauen Regenwolken zogen in das Tal hinein«, ähnelt in Ton und Rhythmus stark der Schilderung des Überschwemmungsbriefes; ebenso auch der Beschreibung des Eindrucks von Ossian, ja den Ossianstellen selbst. — Der mehrfach ausgesprochenen Ansicht, daß die Bauerburschen-Episode eine Wiederholung der Wahnsinnigenszene sei, kann ich mich demnach keineswegs anschließen. Zwischen dem Seelenzustand des Tollen und dem des Bauerburschen besteht kein Berührungspunkt. Man darf die Tat des Bauerburschen durchaus nicht als in Verwirrung des Verstandes begangen ansehen. Er handelt in Verzweiflung, in finsterer Entschlossenheit, aber klar und bestimmt. Dies ist auch ganz eindeutig dargestellt. Schon in dem Gespräch mit Werther erklärt der Bauerbursch: »aber er sei fest entschlossen, das nicht zu erleben,« und in der Schlußerzählung heißt es: »Dieser sah ihn still an, schwieg und versetzte endlich ganz gelassen: ‚Keiner wird sie haben, sie wird keinen haben'.« Eben wegen dieser nachtwandelnden Sicherheit im Handeln des Bauerburschen scheint es mir auch nicht zulässig, die Parallelerzählung — wie es bisweilen geschieht — so anzusehen, als solle Werther durch diesen Vergleich moralisch gehoben werden, indem er der Versuchung, den Nebenbuhler zu töten, entgeht und statt dessen sich selbst tötet (ein Zug der übrigens so trivial lehrhaft wäre daß wir ihn kaum ernstlich in Frage zu ziehen brauchen). Trotz des Mordes den er begeht wirkt der Bauerbursch im Grunde reiner, ganzer als Werther. Das Fehlen jeden Schwankens und Zweifelns, welches doch bei Werther vorhanden ist, das Zwingende, das seinem Tun anhaftet, läßt es fast unmöglich erscheinen, überhaupt mit einem moralischen Maßstabe an ihn heranzutreten. Sein Schicksal trägt das Gepräge naturhafter Notwendigkeit.

Mit dieser Betrachtung werden wir nun zu der Aufgabe gedrängt, die Bauerburschen-Erzählung einmal als Ganzes ihrer eigentlichen Wesensart nach ins Auge zu fassen, uns in die Besonderheit der künstlerischen Haltung zu versetzen, aus der heraus sie als selbständige Darstellung, abgesehen von ihrer Bedeutung für den Werther, als Verewigung eines eigenen Geschehens geschaut ist.

Jene naturhafte Notwendigkeit, die wir das Handeln des Bauerburschen bestimmen sahen, ist wohl der Grundton, der die ganze Bauerburschen-Episode durchzieht. Sie hat etwas Erdgewachsenes, Instinkthaftes. Je stärker Goethe Natur und Menschheit in ihrem Bereich, in ihren Formen zu trennen begann, umsomehr erkannte er

ihren gemeinsamen Urgrund, empfand sie als verschiedene Stämme derselben Wurzel. In einem seiner letzten Briefe vor seiner Abreise nach Italien (22. August 1886, an Frau von Stein) schreibt er, er werde »in der freien Welt ... der Erde näher kommen, aus der wir genommen sind«. Dieses Erdhafte prägt die Bauerburschen-Episode. Es zeigt sich zunächst in der Färbung der Liebe, die in der Bauerburschen-Erzählung so ganz anders als im übrigen Werther geschaut ist. Sie wirkt in der Episode einfacher, unkomplizierter als im sonstigen Werther, dabei kräftiger, blutwärmer. Vor allem hat sie hier einen viel sinnlicheren Ton. Wenn Werther von dem Bauerburschen berichtet: »Wie reizend es war, wenn er von ihrer Gestalt, von ihrem Körper sprach, der ihn ohne jugendliche Reize gewaltsam an sich zog und fesselte ...«, so liegt darin eine ganz andere Art des Empfindens als im übrigen Werther. Schon das Wort »Körper« ist hier in einer Nuance gebraucht, die sonst dem Werther völlig fremd ist. In Werthers Liebe zu Lotte finden sich ja höchstens ganz vereinzelt einmal sinnliche Züge. So vielleicht in dem Briefe vom 16. Juli (I. Teil): »Ach, wie mir das durch alle Adern läuft, wenn mein Finger unversehens den ihrigen berührt,« oder im II. Teil in der Erzählung des Traumes (Brief vom 17. Dezember). Aber selbst die große Schlußszene mit dem Ausbruch der Leidenschaft ist kaum eigentlich sinnlich zu nennen. In der Bauerburschen-Episode hingegen ist die Liebe durchaus in sinnliche Formen gegossen, wie es an mehreren Stellen deutlich zutage tritt. So wenn Werther sagt, daß er durch die Schilderung des Bauerburschen »wie selbst davon entzündet, lechze und schmachte«, oder die Beschreibung des Burschen, »bis er eines Tages, als er sie in einer oberen Kammer gewußt, ihr nachgegangen, ja vielmehr ihr nachgezogen worden sei.« Am unmittelbarsten ist es in dem ersten Bauerburschenbrief gesagt: »Ich hab' in meinem Leben die dringende Begierde und das heiße, sehnliche Verlangen nicht in dieser Reinheit gesehen, ja, wohl kann ich sagen, in dieser Reinheit nicht gedacht und geträumt.« Und hier ist auch zugleich der wesentliche Zug betont, daß die Liebe des Bauerburschen bei alledem durchaus rein ist. Goethe legt ja großen Wert darauf, dies deutlich werden zu lassen. Er betont die Zartheit in seinen Worten, er hebt hervor, wie er durchaus ehrliche Absichten im bürgerlichen Sinn gehabt »... und nehme Gott zum Zeugen, daß seine Absichten gegen sie immer redlich gewesen und daß er nichts sehnlicher gewünscht, als daß sie ihn heiraten, daß sie mit ihm ihr Leben zubringen möchte«. Ja, die Gefühle des Burschen wirken im Grunde trotz der stärkeren Sinnlichkeit fast reiner als die Werthers. Sie haben die Triebhaftigkeit, aber auch die Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit des

Natürlichen, die jede moralische Wertung ebensogut ausschließt wie die Vorgänge der Natur selbst, während Werther gerade durch seine Reflexionen den Begriff des Unreinen erst an seine Liebe heranbringt. ». . . und dann untergegangen, diese Sünde abzubüßen — Sünde?« Dem Empfinden das die Bauerburschen-Erzählung schuf waren die natürlichen Dinge als solche gut und gegeben, seine Wertungen stammten aus einer anderen Sphäre als die des Wertherschöpfers. Goethe läßt es Werther ja geradezu sagen: »schwach habe ich's erzählt, und vergröbert habe ich's, indem ich's mit unseren hergebrachten sittlichen Worten vorgetragen habe.« Dieser Unterschied aber ist nicht der der Zivilisation gegen die Natur im Rousseauschen Sinne, nicht darauf, daß es sich um einen Bauernburschen handelt, beruht die andere Art der Liebe (eher ist es charakteristisch, daß Goethe gerade einen Bauernburschen zum Träger dieses Schicksals ersah). Freilich es findet sich in dem einen Bauerburschenbrief eine Stelle, die diesen Anschein erwecken könnte: »Diese Liebe, diese Treue, diese Leidenschaft ist also keine dichterische Erfindung. Sie lebt, sie ist in ihrer größten Reinheit unter der Klasse von Menschen, die wir ungebildet, die wir roh nennen. Wir Gebildeten — zu nichts Verbildeten.« Doch dieser Passus ist ganz offensichtlich eine bewußte Angleichung an das Weltbild des Werther. Freilich ist er zugleich Ausdruck für einen wirklich empfundenen Gegensatz — aber einen anderen als den darin ausgesprochenen. Zwar die Liebe zum einfachen Volk hat Goethe jederzeit besessen, von der Harzreise 1777 schreibt er an Frau von Stein (4. Dezember): »Wie sehr ich wieder, auf diesem dunklen Zug, Liebe zu der Klasse von Menschen gekriegt habe! die man die niedere nennt! die aber gewiß für Gott die höchste ist.« Aber der Widerspruch betreffs der sittlichen Auffassung, der jener Stelle zugrunde liegt, ist doch kaum der zwischen höherem und niederem Stand — vielmehr ist es der Gegensatz zweier Weltgefühle, zweier Kulturen der sich darin spiegelt: des antiken Weltgefühls, wie es Goethe in Italien suchte und fand, und der Anschauungen und Wertungen seiner Zeit. Der Eindruck völliger Reinheit bei einem durchaus ans Körperliche gebundenen Empfinden, der der Bauerburschen-Erzählung so charakteristisch eignet, ist ja ein ausgesprochen antiker Zug, und auch die Ursache dieser Wirkung ist hier und dort die gleiche: das Sinnliche ist, ganz entsprechend der antiken Auffassung, in der Erzählung völlig unverhüllt gegeben. Mit diesem gänzlichen Fortfallen jedes Versuches einer Umkleidung muß aber von vornherein auch jedes Empfinden des Unsittlichen fernbleiben. Bei Werther hingegen ist die Reinheit der natürlichen Vorgänge gebunden und gehemmt durch gesellschaftlich-sittliche An-

schauungen. Auch auf diesem Gebiet zeigt sich wieder, wie nicht erst Italien Goethe die Wandlung brachte, sondern wie bereits vorher das Empfinden in ihm vorhanden war, dessen Bestätigung durch die Wirklichkeit er dort suchte und fand. Die vor Italien entstandene Bauerburschen-Erzählung erinnert in den Darstellungen der Liebe bisweilen bereits an die Römischen Elegien.

Das Naturnotwendige, das die Auffassung der Liebe in der Bauerburschen-Episode ausmacht, ist auch der innerste Kern der Schicksalsknüpfung darin. Die Macht die den Bauerburschen zu der Geliebten zieht hat die Autonomie und Unwiderruflichkeit zwingender Naturgewalten. ». . . ihr nachgegangen, ja vielmehr ihr nachgezogen worden sei . . . er wisse nicht wie ihm geschehen sei.« Wir fühlen uns hier in gewisser Weise bereits in die Luft der Wahlverwandtschaften versetzt. Dieselbe organische Gesetzmäßigkeit, die dort das Geschick der Menschen bestimmt, auf die so eindringlich in dem chemischen Gleichnis gedeutet ist, wie es wohl am unmittelbarsten Charlottens Worte über die chemischen Verbindungen aussprechen: ». . . ich würde hier niemals eine Wahl, eher eine Naturnotwendigkeit erblicken . . . so scheint mir die Wahl bloß in den Händen des Chemikers zu liegen, der diese Wesen zusammenbringt. Sind sie aber einmal beisammen, dann gnade ihnen Gott!«, ist hier wirksam. Dies scheint freilich zeitlich sehr weit vorausgegriffen. Aber gleichviel ob der Keim der Wahlverwandtschaften bereits damals bewußt oder unbewußt in Goethe vorhanden war (Herman Grimm glaubt ihn aus der Beziehung zu Frau von Stein entsprossen) oder ob er erst später entstand: der Seelenboden, aus dem sie erwuchsen, jene Auffassung naturmäßiger Gesetzmäßigkeit, war schon in jener Zeit in Goethe bereitet, wie uns eben die Bauerburschen-Erzählung beweist. Die Witwe ist für den Bauerburschen so gut sein Schicksal wie Eduard für Ottilie, der Hauptmann für Charlotte.

Hier aber kommen wir nun noch zu einer äußerst wichtigen Frage über das Verhältnis der Bauerburschen-Erzählung zu der Gesamtheit des Werther, die noch einmal ihre Eigenschaft als Parallelerzählung berührt. Wir haben bisher immer davon gesprochen, daß die Erzählung das Schicksal Werthers symbolisiere, indem sie es in ähnlicher Abwandlung wiederhole, und haben die Gleichheit des Geschehens in beiden dabei gewissermaßen vorausgesetzt, ohne dessen jeweilige Triebfedern noch einmal genauer zu prüfen. Sehen wir aber nun einmal schärfer hin, so werden wir uns doch zu fragen haben, ob es denn wirklich der Kern des im Werther gestalteten Erlebens ist den die Episode spiegelt. Wir sahen, daß das Geschick und die Tragik des Bauerburschen in seiner Liebe zu der Witwe liegt. Aber ist denn

in einer derartigen Weise auch Lotte das Schicksal Werthers? Werther geht ja nicht an Lotte zugrunde, sondern an sich selbst, und seine unglückliche Liebe ist nur der Anlaß, der den latenten unlöslichen Konflikt, der auf seiner seelischen Anlage beruht, zur Katastrophe bringt. Der Bauerbursch aber ist ein gesunder, normaler Mensch, dessen Empfinden zu der Frau die er liebt keineswegs als solches eine Katastrophe in sich birgt, und lediglich die Nichterfüllung dieser Liebe führt ihn zum Untergang. So haben wir hier tatsächlich einen entscheidenden Kontrast. — Es ist schwer, etwas darüber behaupten zu wollen, ob Goethe sich dieses Widerspruchs bewußt war (daß Werther selbst sein Schicksal durchaus mit dem des Bauerburschen vergleicht: »ja, so ist mir's gegangen, so wird mir's gehen,« beweist nichts dagegen), oder ob er ihn übersah, weil ihm das Wertherproblem zu ferngerückt war — wo er eine derartige Tragik der seelischen Anlage noch verkörpert, da interessierte sie ihn lediglich noch unter der Form der Tragik des Künstlers (im Tasso) — und dafür das Geschehen als solches ihm jetzt näher lag: die Fabel durch persönliches Erleben, die unausweichliche Verknüpfung des Geschicks seinem mehr und mehr naturwissenschaftlich gerichteten Empfinden entsprechend. Eine gewisse verbindende Synthese zwischen Roman und Episode, die auch die Möglichkeit einer Parallelisierung in sich schließt, ist ja trotz des Gegensatzes nicht zu verkennen: Das Unaufhaltsame, Getriebene mit dem die Geschehnisse dem Abgrund zurollen ist in beiden gleich stark vorhanden. Freilich entspringt es im einen Falle der Psyche, im anderen Falle der Tyche; aber nehmen wir diese verschiedenen Ausgangspunkte einmal als gegeben, so gleicht die Abfolge des daraus Entstandenen einander in Tempo und Zielsicherheit. Dazu kommt jenes schon in Werthers Gespräch mit Albert über den Selbstmord erwähnte Moment des Hinausgehobenseins über die alltägliche Lage, der Überspannung aller Kräfte in einem Zustande wo »Leidenschaft wütet und die Grenzen der Menschheit einen drängen«. Das Erlebnis der Leidenschaft als solcher ist das Geschick Werthers wie das des Bauerburschen. Dennoch bleibt der Gegensatz ein scharfer — weit schärfer noch als der der Drei- und Zweiteilung — und ein gefährlicher, indem er das ohnedies so leicht eintretende Mißverständnis noch stützt, als sei der Urgrund des Wertherschen Erlebens unglückliche Liebe.

Trotz alledem aber könnte man aus dem zweiten Werther — abgesehen von den sonstigen dazugehörigen Änderungen der zweiten Fassung — die Bauerburschen-Episode nicht einfach herauslösen ohne den Eindruck des Ganzen völlig zu wandeln. Denn tatsächlich ist

durch diese Hinzufügung das Gesamtbild der Dichtung ein anderes geworden. Ungeachtet jenes Widerspruchs bleibt bestehen, daß durch die Danebenstellung eines verwandten Geschicks neben das Werthers dieses in die Reihe menschlicher Geschicke überhaupt eingereiht ist. So kommt etwas von der Stimmung aus jenem Verse zur Iphigenie über uns, das Wort von »menschlichen Gebrechen« tönt in uns, wenn wir Werthers Schicksal unter dieser Spiegelung betrachten. Dazu kommt als zweites, daß — wie wir schon bei Betrachtung der Parallelepisoden im Ur-Werther sahen — durch den ganzen Ur-Werther hindurch alles nur von Werthers Seele aus gesehen, ganz subjektiv aus seinem Empfinden heraus geschaut ist; auch der Herausgeberbericht gibt nur Bericht oder momentane psychologische Schilderungen, aber nie eine Betrachtung des ganzen Geschehens. Durch die Bauerburschen-Episode aber gewinnen wir einen Standpunkt außerhalb Werthers (hierzu treten entsprechende Änderungen im Ton des Herausgeberberichts der zweiten Fassung), sehen sein Schicksal objektiver, aus einiger Entfernung, gewissermaßen von einer höheren Warte aus. Die Hinzufügung hat die Dichtung nicht nur geändert, sondern sie hat in gewissem Maße geradezu ein anderes Kunstwerk daraus gemacht. Auch die Bauerburschen-Handlung hat an ihrem Teil in hohem Grade dazu beigetragen, das Werk, wie Goethe es gleich beim ersten Beginn der Umarbeitung im Auge hatte, »ohne die Hand an das zu legen was soviel Sensation gemacht hat . . . einige Stufen höher zu schrauben.« Der Werther den wir heute lesen ist tatsächlich ein nicht unwesentlich anderer als jener einstige berühmte Werther, er ist in die Sphäre gehoben, aus der heraus Goethe in der Zeit jener Umarbeitung, die dicht vor Italien beendet wurde, schuf, und der Stempel von Goethes damaliger — von der Entstehungszeit des Werther bereits so verschiedenen — Art des künstlerischen Schauens ist ihm deutlich aufgeprägt.

Bemerkungen.

Zur Erinnerung an Stephan Witasek.

Am 18. April 1915 hat Stephan Witasek in Graz die Augen für immer geschlossen. Schmerz und Liebe verleiten nur zu leicht zum Überschwang der Worte: die strenge, ernste und selbstlose Art des Dahingegangenen ließe aber jedes zu laute Gedenken als unangemessen erscheinen. Das abgebrauchte Wort von dem Leben, das der Arbeit und der Pflicht gehört hat, auf nichts wird es mit mehr Berechtigung anzuwenden sein als auf die nur allzu kurze Spanne Zeit, die Witasek unter uns geweilt hat. Ernste Pflichterfüllung und unermüdliche Arbeit war die Richtschnur seines Lebens. Wer ihn nicht näher gekannt hat, wer ihm auch wissenschaftlich nicht näher getreten ist, hat vielleicht nichts gesehen als dieses; auf jeden aber, der auch nur kurz mit ihm in Berührung gekommen ist, hat es tiefen Eindruck gemacht, vor einem Mann zu stehen, der sich unablässig bemüht, das Rechte zu tun, soweit es in seinen Kräften liegt. Wer jedoch das Glück gehabt hat, eine Reihe von Jahren neben ihm zu gehen, der hat dann auch einen Blick in das warme Leben seines Gemütes tun dürfen. Wohl hatten Schläge des Schicksals Schatten auf sein Leben geworfen, die sich auf seinem Antlitz spiegelten, sein Wesen aber war immer weich, verstehend und verzeihend geblieben. Gewiß hat er seine Mitmenschen mit klugem Scharfblick richtig eingeschätzt, aber niemals mit der Härte des unerbittlichen Maßstabes gemessen, der für ihn selbst zum Gesetz geworden war. Strenge gegen sich selbst, Milde gegen andere, soweit sie nur statthaft war, Freisein von jedem Hauch der Eitelkeit, auch der wissenschaftlichen — das sind die Hauptzüge, mit denen ich sein sittliches Wesen zeichnen möchte.

Sein Leben hat der Arbeit gehört. Obgleich er in den Jahren dahingegangen ist, die man die besten nennt, obgleich ihm das Geschick die fruchtbarere Hälfte des Mannesalters schuldig geblieben ist, ja obgleich er nur Geprüftes und wieder Geprüftes der Öffentlichkeit übergeben hat, ist die Größe seines Lebenswerkes doch ansehnlich zu nennen.

Wohl seine stärkste Neigung hat der Ästhetik gehört. Selbst kunstsinnig und vorzüglich musikalisch, hat er für dieses Gebiet der Forschung eine reiche Erfahrung vor aller Theorie zur Verfügung gehabt. So ist es nicht zu verwundern, daß sein erstes großes Werk eine Ästhetik war. Das Buch, das 1904 unter dem Titel »Grundzüge der allgemeinen Ästhetik« erschienen, ist sicher allen Lesern dieser Zeitschrift vertraut; so erübrigt es sich, über seinen Inhalt zu berichten. Es möchte aber vielleicht doch nicht ganz überflüssig sein, hier mit einem Worte die Stellung zu berühren, die das Buch Witaseks zu anderen Werken über denselben Gegenstand einnimmt. Es ist kurze Zeit nach zwei weittragenden Entdeckungen entstanden, deren Eigenart seinen Charakter mitbestimmen mußte. Im Jahre 1902 hatte Meinong die »Annahmen« entdeckt und in dem Werke, das er ihnen gewidmet, auf die Sonderstellung jener Wissenschaft hingewiesen, der er den Namen Gegenstandstheorie gegeben hat. Die Rolle der Annahmen bei Erörterung der ästhetischen Hauptfragen ist eine sehr bedeutende, und es ist somit unstreitig ein großes Verdienst Witaseks,

den sich ergebenden neuen Fragestellungen in seiner Arbeit einen ausreichenden Platz und sorgfältige Untersuchung gewidmet zu haben. Das ist eins, wodurch sich seine Ästhetik von jedem früheren Buch unterscheidet. Viel wichtiger aber ist die Einbeziehung des neuen Wissenschaftsgebietes der Gegenstandstheorie in den Kreis ästhetischer Forschung, und diese Einbeziehung ist im eigentlichen Sinne die Tat Witaseks. Nicht, daß er plötzlich entdeckt hätte, es gäbe nur einen Gesichtswinkel, unter dem man ästhetische Fragen erörtern könne, und das wäre der gegenstandstheoretische. Ein gut Teil dieser Fragen gehört mit Recht der Psychologie und bleibt nach wie vor psychologisch; ein anderer aber kommt neu hinzu, das ist jener, der sich mit den Eigenschaften der ästhetischen Gegenstände (als solchen) beschäftigt, ein Teil, der naturgemäß nur gegenstandstheoretisch und somit vor der Gegenstandstheorie überhaupt nicht behandelt werden konnte. Eine geklärte Fortführung finden diese gegenstandstheoretisch-ästhetischen Untersuchungen des Verfassers in der nach seinem Tode erschienenen Arbeit »Über ästhetische Objektivität«.

Begreiflicherweise gruppiert sich um die »Grundzüge« eine Reihe jüngerer und älterer Arbeiten, die teils rein ästhetischen Aufgaben dienen, wie »Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung« (1900), »Wert und Schönheit« (1902) und »Zur psychologischen Analyse des musikalischen Ausdrucks« (1906), teils solche, welche doch in einem weiteren Zusammenhang mit den Kernfragen der Ästhetik stehen, wie die »Beiträge zur Psychologie der Komplexionen« (1896) und die »Beiträge zur speziellen Dispositionspsychologie« (1897).

Die Eigenart der Gestaltgegenstände, deren Behandlung einen breiten Raum in den Arbeiten der Meinongschule einnimmt, hat Witasek wohl auch zur Beschäftigung mit den »optischen Täuschungen« geführt, deren psychologischer Erforschung die Arbeit »Über die Natur der geometrisch-optischen Täuschungen« (1898) gewidmet ist. Sie bildet den Ausgangspunkt für eine Reihe psychologischer Arbeiten aus dem Gebiete der »physiologischen Optik«, deren hauptsächlich psychologische Beschaffenheit der Verfasser mit Erfolg nachweisen konnte. Hierher gehört die »Psychologie der Wahrnehmungen des Auges« (1912), ein umfangreiches Buch, sowie »Lokalisationsdifferenz und latente Gleichgewichtsstörung« (1909), »In Sachen der Lokalisationsdifferenz« (1910) und »Zur Lehre von der Lokalisation im Sehraume« (1908).

Das Schaffen jedes vielseitigen Talentes hat mehrere Brennpunkte. Es ist schon auf Witaseks Arbeit »Beiträge zur speziellen Dispositionspsychologie« hingewiesen worden. Sie verdankt ihren Ursprung ästhetischen Interessen: von der Betrachtung des Genusses an künstlerisch Hervorgebrachtem ist ein kurzer Weg zu den Anlagen, die es hervorzubringen vermögen. So ist die Dispositionspsychologie ein solcher Brennpunkt für das Schaffen des verewigten Forschers geworden. In Hinkunft hat er aber seine Arbeit mehr jenem Teil der Anlagen zugewendet, der schon heute genauere Bestimmungen zuläßt, dem Gedächtnis. Eine Veröffentlichung »Über das Lesen und Rezitieren in ihren Beziehungen zum Gedächtnis« (1907) war das erste Ergebnis dieser Untersuchungen, eine ungedruckte Arbeit »Assoziation oder Gestalt« mit dem Untertitel »Gedächtnis« auf den handschriftlichen Aufzeichnungen hat er seinen Schülern hinterlassen.

Witasek hat Meinong bei der Gründung des Grazer psychologischen Laboratoriums, des ersten in Österreich, mit Rat und Hilfe beigestanden, er war auch die erste bedeutende Arbeitskraft dieser Anstalt, und durch seine bereits aufgeführte Arbeit über geometrisch-optische Täuschungen hat er die Richtung für die Ausgestaltung und künftige Entwicklung des Laboratoriums gegeben, das seither in großem Stile zur Pflegestätte dieses, in seiner Bedeutung sehr gehobenen Arbeitsgebietes geworden ist.

Seine psychologischen Erfahrungen und Überzeugungen hat Witasek in einem Bande »Grundlinien der Psychologie« (1908) niedergelegt, einem Buche, das sich an einen weiteren Leserkreis wendet, aber doch recht theoretisch anmutet. Bewunderungswürdig ist ebensosehr die klare Kürze der Darstellung, wie die gerechte Berichterstattung. Das Buch ist eine vorzügliche Einführung in den Gegenstand für ernste Leser, zugleich aber eine ausgezeichnete Ergänzung zu den anderen Handbüchern der Psychologie, z. B. dem von Ebbinghaus. Als Gelegenheitsarbeiten seien die Aufsätze »Psychologisches zur ethischen Erziehung« (1907) und die in Gemeinschaft mit Höfler herausgegebenen »Hundert psychologische Schulversuche« (1900), deren Auflage für ihre Brauchbarkeit spricht, angeführt.

Witasek war 1870 in Wien geboren, promovierte 1895 in Graz, habilitierte sich 1899 und wurde 1913 außerordentlicher Professor, 1914 Vorstand des psychologischen Laboratoriums. Gegen seine Schüler war er aufopfernd; er gab bedingungslos alles an Mühe und von seiner karg bemessenen Zeit, was die Arbeit seiner Schützlinge erforderte. Mit seinem Lehrer verband ihn innigste Freundschaft; Freundschaft und Verehrung hegten alle für ihn, die an seiner Seite gearbeitet haben. Die Schätzung seiner Werte wird dauern wie sein Andenken.

Wien. Rudolf Ameseder.

Zur Erinnerung an Waldemar Conrad.

An den Folgen einer Lungenentzündung, die er sich im Sanitätsdienst zugezogen hatte, starb am 10. Juli 1915 Dr. Waldemar Conrad, Privatdozent der Philosophie in Dresden. Er stand im 38 Lebensjahr, als ihn der Tod ereilte. Sein Vater war der berühmte hallische Nationalökonom, sein Großvater mütterlicherseits der Bonner Philolog Friedrich Ritschl. Von beiden hatte er nicht nur die Liebe zur Wissenschaft, sondern auch die Gründlichkeit des Arbeitens, die Fähigkeit zur Versenkung in einen Gegenstand geerbt. Daneben aber waren ihm künstlerische Gaben verliehen, insbesondere ein dichterisches Vermögen, das sich in Märchen und Dramen äußerte. Im ganzen betrachtet erschien Conrad als eine Künstlernatur, die gleichsam gedämpft wurde durch die notwendige Rücksicht auf eine sehr zarte Gesundheit und die anderseits gehemmt wurde durch die wissenschaftliche Tätigkeit, der er mit Pflichttreue und Gewissenhaftigkeit oblag. Den ästhetischen Untersuchungen, die er in den letzten zehn Jahren bevorzugt und größtenteils in dieser Zeitschrift veröffentlicht hat, kam die künstlerische Richtung seines Wesens zugute: sie werden wegen der in ihnen enthaltenen sehr feinen Beobachtungen und Zergliederungen dauernden Wert behalten. M. D.

Besprechungen.

Hennig, R., Die Entwicklung des Naturgefühls. Das Wesen der Inspiration. Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, Heft 17 (IV. Sammlung), Leipzig, J. A. Barth, 1912.

Die eine der beiden Abhandlungen, die vorerst als Vorträge in die Öffentlichkeit gelangt sind, versucht an der Hand von Schriftquellen nachzuweisen, daß von einem eigentlichen »Naturgefühl« bei den Völkern des Altertums nicht die Rede sein könne und daß erst die neuere Zeit, nach spärlichen, aus der Regel fallenden Ansätzen im Mittelalter, ein vertieftes ästhetisches Verhältnis zur Natur gezeitigt habe.

Dabei ist als erster Mangel an den Aufstellungen des Verfassers zu verzeichnen, daß er nicht des Näheren sagt, was er eigentlich unter »Naturgefühl« verstanden wissen will; erst aus den Ausführungen der ganzen Schrift kann man sich ein Bild von dem machen, was er meint. So sagt er, die Schriftsteller des Altertums priesen nur gefällige Gegenden, womöglich solche, die in sichtlichem Zusammenhang mit handgreiflichen Annehmlichkeiten stünden, wie den schattigen Hain und den erfrischenden Quell. Auch den Menschen des Mittelalters seien z. B. die Berge, wenigstens Hochgebirgsgegenden, nur schreckliche Wüsteneien gewesen. Petrarca und Aeneas Silvius werden als Ausnahmen für die frühe Zeit genannt, Haller wird als Bahnbrecher der neuen angesprochen. Daraus ergibt sich also, daß der Verfasser unter dem nicht ganz einwandfreien Namen »Naturgefühl« nicht ein durch verschiedene Nebengedanken an Nützlichkeit getrübtes ästhetisches Verhalten meint, sondern ein rein ästhetisches im Gegensatz zu einem — wie man es nennen kann — wertästhetischen: die Schönheit der Quelle wird uns durch die Annehmlichkeit vermittelt, den Durst an ihr stillen zu können. Der Verfasser sucht nun den reinen ästhetischen Genuß dort, wo solche Übertragungen von sinnlichen Lustgefühlen nach seiner Meinung sicher nicht vorliegen, wo die sinnliche Seite des Verhältnisses zu dem betreffenden Gegenstand eher unangenehm ist. Löst der starrende Fels und der brausende Wald, so meint er zweifellos, Lustgefühle aus, so können es keine anderen als ästhetische sein; dabei übersieht er aber, daß bei dieser Art von Schönheit und von ästhetischem Verhalten noch weniger die Rede von Unmittelbarkeit sein kann: Ohne schwärmerische Anlagen wird man die Schönheit schwerlich in der Steppe, in ewigem Schnee und baumlosen Felsen suchen. Wenn der Dichter sich in die Einsamkeit zurückzieht, weil Liebesgram ihn die Menschen fliehen heißt und seine Weltflucht, seine Verstiegenheit ihn genießen läßt, was ihn seine Entbehrung doppelt fühlen macht, so kann da doch von einem ursprünglichen, unabgeleiteten Verhalten nicht gut die Rede sein. Die unbefangene Beobachtung der Tatsachen läßt erkennen, daß solche Ableitungen auch heute noch bei den Wandlungen des ästhetischen »Naturgefühls« wirksam sind; es läßt sich zum mindesten darüber streiten, ob der Wintersport unsere Schätzung des verschneiten Gebirges dadurch herbeiführt, daß er uns reichlich Gelegenheit gibt, uns mit seinem Anblick auseinanderzusetzen oder vielmehr dadurch, daß wir es während des Reizes sportlicher Übung kennen lernen. Es läßt sich also keineswegs er-

weisen, daß das neuere Verhalten zur Natur ein unabgeleitetes, unmittelbareres wäre, sondern nur, daß es dem älteren gegenüber den Gegenstand gewechselt hat. In diesem Sinne hat schon Ludwig Friedländer in seinen Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms (II. Teil, 3. Aufl., 1874, S. 204 ff.) »Die Entwicklung des Gefühls für das Romantische in der Natur im Gegensatz zum antiken Naturgefühl« die Fragestellung fester angefaßt. Seine Untersuchung hat übrigens mit der Hennigs so viele Berührungspunkte, daß man sich frägt, ob denn der Verfasser seinen berühmten Vorgänger tatsächlich nicht gekannt habe.

Bleibt noch die Methode: Der Verfasser sucht seine Beweisstücke aus den Dichtern zu erbringen, übrigens mit sehr viel schriftstellerischem Geschick; seine Schrift ist eine reizende kleine Anthologie und ein gelungener Beweis für den guten Geschmack ihres Sammlers. Aber das Verfahren läuft im Auszug und stark vergröbert auf folgende Formel hinaus: Homer schreibt zwar großartig über das Meer, aber er sagt nirgends, daß er das Meer schön finde, folglich ... Schon W. H. Riehl hat sich in seinen »Kulturstudien aus drei Jahrhunderten« (1859) eines ähnlichen Fehlers schuldig gemacht. In dem Aufsatz »Das landschaftliche Auge« schließt er aus dem Umstande, daß auf Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts oft hohe, spitze und felsige Berge den Hintergrund ausfüllen, auf eine Vorliebe dieser Zeit für das Hochgebirge, die dem 18. Jahrhundert z. B. völlig fremd gewesen sei. Aus der Farbenarmut der Vasenmalerei hat man einmal auf Farbenblindheit der Griechen schließen zu können geglaubt; neueste Kunstbestrebungen könnten einem entsprechende Vermutungen in bestimmten Einzelfällen nahelegen. Und doch sind alle solche Schlüsse aus dem, was unserer Meinung nach bei einem Künstler fehlt, was er nicht malt, nicht sagt, belanglos oder wenigstens nicht beweisend für die Erkenntnis dessen, was ihn bewegt, beweisend vielmehr nur für einen Zeitgeschmack, für eine herrschende Mode, welche vom Künstler eben bestimmte Zugeständnisse und Einschränkungen verlangt: ein Opfer, das ihr meist ohne Kenntnis seiner Größe gebracht werden mag.

In ähnlich literarischer Weise behandelt der Verfasser im zweiten Aufsatz die künstlerische Inspiration. Dabei nimmt er die Inspiration als etwas schlechthin Gegebenes, dessen Wesen nicht, wie der Titel angibt, näher bestimmt, sondern als bekannt vorausgesetzt wird: was tatsächlich untersucht wird, sind vielmehr die Umstände, unter denen die Inspiration eintritt. Nimmt man noch die Einschränkung dazu, daß sich der Verfasser weder eigener Beobachtungen noch künstlicher Veranstaltungen zur Klärung der Frage bedient, so kann man den Ergebnissen seiner sammelnden und sichtenden Tätigkeit nur ein gutes Zeugnis ausstellen. Was an Berichten über diesen Gegenstand zu erreichen war, scheint er verwertet zu haben und wieder mit dem schon bei der vorbesprochenen Arbeit erwähnten guten Geschmack gesichtet, so daß das Lesen seiner Arbeit auch für denjenigen ein anregendes Vergnügen ist, der nach dem Titel mehr von psychologischer Wissenschaft in ihr gesucht hatte. Es wäre z. B. unter anderem auch anziehend gewesen, hätte man etwas darüber erfahren können, ob das, was durch Inspiration erfaßt wird, ein eigenes Gesicht hat, ob es nur bestimmte Arten künstlerischer oder wissenschaftlicher Einfälle sind, die auf diese Weise zutage gefördert werden oder nicht, von welcher Art usw.

Der Verfasser bringt zunächst Zeugnisse dafür, daß die meisten und bedeutendsten, geistig schaffenden Menschen Inspirationen haben. Die Inspirationen kommen plötzlich, ihr Entstehen entzieht sich der Beobachtung desjenigen, der sie erlebt und ihr Eintritt vollzieht sich ungerufen. Meist treten sie ein, wenn der Geist durch vorhergegangene Ruhe erfrischt ist, so häufig in frühen Morgenstunden,

oft auch aber schon während der Nacht, ja selbst im Traum. Bisweilen führt der Eintritt der Inspiration zu wirklichem Schlafwandeln, in dem der Inspirierte seine Einfälle niederschreibt, ohne sich später dessen entsinnen zu können. Der Unterschied zum geistigen, absichtlichen Schaffen des wachen Menschen ist allerdings, wie der Verfasser meint, nicht so groß; auch der wache geistige Arbeiter schließt sich geflissentlich gegen außen völlig ab, die Zerstreutheit des schöpferisch Tätigen ist nichts als ein tiefes Versenken in die eigene Gedankenwelt, aus der er durch äußere Störungen nicht »geweckt« zu werden wünscht. Jedenfalls gehört, führt der Verfasser weiter aus, zu jedem geistigen Schaffen eine »produktive Stimmung«, soll etwas Ersprießliches dabei herauskommen. Oft wird diese durch äußere Anregungsmittel, wie etwa Alkohol, Narkotika, besonders Tabak herbeigeführt, manchmal aber auch, sei es zufällig, sei es absichtlich, durch äußere Reize, wie kaltes Wasser und dergleichen. Selbst Fieber und Irrsinn regt manchmal zur künstlerischen Hervorbringung an, und starke seelische Erschütterungen setzen sich bei dem entsprechend Veranlagten nicht selten in künstlerische Leistungen um. Inspiration wird auch durch den Genuß von Kunstwerken eines anderen Gebietes ausgelöst, so werden besonders, und nicht bloß von Dichtern, beim Anhören von Musik Farben, Landschaften und Begebenheiten vorgestellt, die oft genug dem Vorstellenden als die eigentliche Quelle seines Genusses gelten. Schließlich wirken oft auch zufällige Ereignisse durch Assoziationen oder vermöge eines sonst wirksamen Zusammenhanges anregend auf die schöpferische Kraft.

Der Zustand des Inspirierten gleicht am meisten dem Rausche, er ist oft von großer Heftigkeit der Erregung, ja dem Wahnsinn nicht unähnlich. Die Leistung erfolgt dabei manchmal mit so großer Geschwindigkeit, daß die Hand des Schreibenden dem Fluß seiner Gedanken gar nicht zu folgen vermag. Häufig tritt bei diesem raschen Ablauf der Vorstellungen sogar der Eindruck ein, daß die Vorstellungen von außen, von jemand anderem dem sie Erlebenden vermittelt werden, daß er nur schreibt, was ihm ein anderer, sein »Daimonion«, zuflüstert.

Es ist schade, daß sich der Verfasser nur über die Inspiration großer Männer hat berichten lassen. Wie er selbst ausführt, haben ja gerade einige der Größten die Inspiration ganz in Abrede gestellt, so Bach und Lessing Es wäre gar nicht ausgeschlossen, daß auch recht blutige Dilettanten Inspirationszustände erleben könnten und daß, was in solchem Zustande geleistet wird, auch recht minderwertig sein könne. Mit solcher Feststellung wäre wenigstens die geheimnisvolle Maske von dem anspruchsvollen Antlitz der »Inspiration« gerissen.

Wien. Rudolf Ameseder.

Robert Roetschi, Der ästhetische Wert des Komischen und das Wesen des Humors. Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte. Herausgegeben von R. Herbertz, Bern. Verlag von A. Francke, 1915. 8°. 116 S.

Die vorliegende Schrift will erstens »für eine Auffassung des Komischen plädieren, die den ästhetischen, den kontemplativen Wert der Komik voll und ganz zu würdigen weiß und die erkennt, wie der Mensch neben dem unreinen, schadenfrohen Lachen des praktischen Alltagslebens doch auch eines edleren, rein beschaulichen, versöhnlichen Lachens fähig ist«. Zweitens »möchte dieser psychologische Versuch einen Beitrag liefern zur Psychologie des Humors, insofern dieser nicht einfach eine Unterart des Komischen darstellt, sondern einen ganz eigenartigen, besonderen Typus der Lebensstimmung und Gemütsverfassung«. Drittens will er

berücksichtigen »die eigenartige Weltanschauung, die der tiefe Humor aus sich heraus entwickelt«.

Wenden wir uns zu der zuerst aufgeworfenen Frage über den ästhetischen Wert der Komik! Als wesentlich für das Erlebnis des Komischen, wie auch des Erhabenen, wird das Überraschungsmoment angeführt, und dieses Moment läßt sich überall beim Komischen feststellen. Es ist sogar das einzige objektive Merkmal des Komischen. Der Eindruck des Komischen beruht auf dem »Kontrast einer drohenden Apperzeptionsschwierigkeit und der tatsächlichen leichten Assimilation, die sogleich erfolgt«.

Die Kunst der Komik entdeckt eine besondere Formwelt; als Beispiele für Künstler solcher Art werden Calot und Busch angeführt. Die Freude der Kunst der Komik ist, daß wir eine »Gemütsstärke und Geistesfreiheit gegenüber dem Gemeinen, Häßlichen, Lästigen« bekommen.

Nun wird weiter darauf eingegangen, worin die Illusion des Humors besteht. Zur Erläuterung werden humoristische Helden von Jean Paul, Wilhelm Raabe, E. T. A. Hoffmann und anderen angeführt, welche »große Lebenskünstler« sind. Das Lachen über diese Helden ist voll Sympathie und Herzlichkeit, weil wir Zuneigung zu diesen Gestalten fühlen.

Roetschi macht eine Gegenüberstellung des Satirischen und des Humoristischen; es ergibt sich, daß in der Satire unser Siegesgefühl sich gegen den Belachten wendet, in dem Humor »strahlt er aus demselben wieder«. Der Humorist holt das Konkrete, Individuelle und Nebensächliche aus der menschlichen Persönlichkeit hervor.

Unter den Witzen werden die beabsichtigten und unbeabsichtigten unterschieden. Im Witz ist das Wie und Was überraschend. Zur Erzeugung eines Witzes gehört keine Gemütserregung, die bei jeder Gedankenerzeugung vorhanden ist. Den Genuß des Komischen bezeichnet Roetschi als ein Oberflächenerlebnis der Seele. Im Humor wird das Lachen zu etwas Höherem. Der Humor ist wenig bekannt und wird leicht mit »Laune und Lustigkeit« verwechselt.

Wenden wir uns zu der zu zweit aufgeworfenen Frage über den Humor, der einen »besonderen Typus der Lebensstimmung und Gemütsverfassung« darstellen soll. Von Humor wird gesprochen, wenn man den Schwierigkeiten des Lebens gegenüber eine »lächelnde Überlegenheit« hat. Da der Humor beruhen soll auf einer Selbstbeobachtung und Selbstreflexion, wird dem Weibe die Begabung für Humor abgesprochen. Vom Stoizismus unterscheidet sich der Humor dadurch, daß er keine Verhärtung des Gefühls, kein Erdrücken desselben ist, sondern eine Selbstbeherrschung von höherer Art als der Stoizismus. Der Humor ist eine »problematische, schwerblütige Gemütlichkeit«; es soll auch kein Zufall sein, daß das Germanentum und nicht das Romanentum die größeren Humoristen erzeugt hat; den Romanen liegt mehr die Satire (z. B. Molière). Zum Humor ist notwendig die Wärme im Herzen und die Kälte im Kopfe, was den Romanen im allgemeinen nicht eigen ist. Vom biologischen Standpunkt aus ist der Humor ein Anpassungsorgan im Kampfe ums Dasein. Es wird hier ein Unterschied zwischen dem erzwungenen Lachen und dem »Hinweglachen« gemacht.

Es erhebt sich ferner noch die Frage nach dem Humor als Weltanschauung; da die humoristische Kunst nur in einer höheren Periode möglich ist, kam sie in der Neuzeit zur Blüte, in der subjektivistischen Periode, um mit Karl Lamprecht zu sprechen. In der Renaissance und in der Reformation hatte die Satire mehr Platz. Die klassizistische Richtung verhielt sich zum Humor abweisend, während die Romantik dem Humor zugeneigt war; die Romantik hatte eigentlich unter der

»romantischen Ironie« den Humor als Weltanschauung gebracht. Der Humor ist eine Synthese, die alle Gegensätze umfaßt. Der Humorist kann sich zu einer positiven Philosophie bekennen, aber der Humor selbst ist das »Ergebnis einer bitteren Resignation«. Im Humor handelt es sich nur um die Anschauung und nicht um den Begriff. Roetschi setzt sich hier mit Lazarus auseinander; der letztere gibt dem Humor eine optimistische Färbung, was zur Verkennung der »Gebrochenheit« der Seelenlage des Humoristischen führt.

Nach innen zu ist der Humor eine schöpferische Kraft, nach außen zu ist er auf den Witz und andere Komikarten angewiesen. Der Humorist hat die Macht seine Gefühle zu differenzieren und einzudämmen; die Romantik forderte eben dieses von einem gebildeten Menschen, in dieser Weise trifft sich also auch das Ideal des Humors mit dem der Romantik. Bei der ästhetischen Bildung nimmt der Humor die höchste Stufe ein, weil er den Dingen gegenüber sich rein betrachtend verhält. Roetschi führt hier F. Th. Vischer und Volkelt an, die sich dem Humor gegenüber ebenso äußerten.

Die Schrift von Roetschi will nur »eine Skizzierung von Grundgedanken« geben und dieses tut sie im vollen Maße. Hoffentlich übt das Büchlein auch die gewünschte Anregung zu weiteren Untersuchungen auf diesem Gebiete aus.

Berlin.

Rosa Heine.

E. W. Bredt, Belgiens Volkscharakter. Belgiens Kunst. Verlag Hugo Schmidt, München, 1915, 104 Seiten.

Die vorliegende Schrift will »Verständnis wecken für das verwandte flämische Volk«, das sich »so frei und stark und zwingend in den Werken seiner genialen Künstler charakterisiert hat«. Diese Schrift möchte auch »vor belgischer Wut warnen, so lange das Volk uns wie Feinde betrachtet. Dann aber möge sie auch führen zu einem Volke, dem des Lebens ganze ungebundene Lust Lebensbedingung, dessen Kunst des Lebens Qual und aller Menschen Leidenschaften malerisch verklärt hat«.

Da Belgien in allen Jahrhunderten der Schauplatz schwerer Kämpfe war, ist die vom belgischen Volke in diesem Kriege entwickelte Grausamkeit nicht überraschend. Es wird die Frage aufgeworfen, wie ist die Kunst des Volkes, das so viel Grausamkeit im jetzigen Kriege zeigte? Nun haben belgische Künstler tatsächlich eine große Neigung gezeigt, Grausames darzustellen. In erster Linie ist hier Rubens genannt; der »schwelgt künstlerisch auch in den gräßlichsten Vorgängen«. Bei Hieronymus Bosch finden wir das gleiche. Als bezeichnend für die Schilderung des Grausamen durch Pieter Breughel den Älteren wird der Stich »Gerechtigkeit« angeführt, »in dem so ziemlich alle Arten der Folterungen und Hinrichtungsweisen jener Zeiten so geschildert sind, daß zweifellos viele Henker manch neue oder zeitweise vergessene Folterei sich davon abgesehen haben werden«.

Der nach Brügge zugezogene Gerhard David wird mit dem Gemälde »Die Schindung des Sisamnes« genannt. Dierik Bouts ist mit Martyriumbildern und Ambrosius Francken mit einem Hinrichtungsbild vertreten. Im letzten Jahrhundert wirkte auf dem Gebiete des Grausamen Anton Wiertz; er malte Krieg und Hölle, Wahnsinn, Verbrechen, Tod. Ein echter Belgier war Felicien Rops.

Im Ganzen ist es »unmöglich, die Kette vortrefflich gemalter belgischer Bilder der Grausamkeit zu verfolgen«.

Es werden drei Beispiele von Aufträgen an Gerhard David, Dierick Bouts und Ambrosius Francken auf Werke mit grausamen Schilderungen angeführt; »wenn die

Künstler Belgiens gar nichts Furchtbares hätten malen wollen, Vertreter des Volkstums haben sie oft genug dazu bestellt«.

Die Bilder, in denen Grausames geschildert wird, sind zum Teil kirchliche Triumphbilder; auch in Italien wurden derartige Triumphbilder gemalt, aber »wie wurde dort das Schreckliche vermieden, das Blutige verdeckt«. Solche Roheit, wie dieselbe sich bei einem Flamen findet, ist im Süden nicht möglich. Die Belgier haben früh gelernt, Sterbende und Tote »als etwas den Augen Genußreiches anzusehen«, deshalb ist die Gleichgültigkeit der Zuschauer, wie auch auf manchen Bildern die fanatische Wut des Henkers psychologisch richtig.

Weiter weist Bredt auf die reiche Phantasie, den großen Realismus, die starke Lebensbejahung und Heimatslust der Belgier hin; als Beispiele hierfür werden Hieronymus Bosch, James Ensor, Pieter Breughel, Rubens, Brouwer, Teniers und Andere angeführt. Nicht nur die Märtyrerbilder sind für die belgischen Künstler charakteristisch, sondern auch die Kirmesbilder; das beste Kirmesbild »von Rubens im Louvre ist Rausch an Rassegefühlen, die Hymne belgischer Heimatslust und flämischen Genießens«.

Das Leitmotiv und der Segen der belgischen Kunst ist »Wie die Alten — so die Jungen«, denn »die Belgier wollen sich gar nicht ändern, nicht im Schlechten, nicht im Guten. Sie können nicht anders«.

Die Schlußworte der Schrift sind: »Lernt, deutsche Künstler, von der sieghaften Treue der belgischen Kunst«.

Berlin. Rosa Heine.

Paul Cauer, Das Altertum im Leben der Gegenwart. Zweite, vielfach verbesserte Auflage. Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin, 1915. VIII u. 131 S.

Theodor Volbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst. Zweite Auflage; mit 11 Abbildungen im Text und einem Anhang von 21 Abbildungen. Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin, 1914. VI u. 92 S.

Die beiden bekannten und oft erwähnten Bändchen der Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt« liegen nunmehr in neuen, verbesserten Auflagen vor. Besondere Anerkennung in Cauers Schrift verdient die Tatsache, daß er trotz glühender Verehrung der Antike niemals zu ihrer Nachahmung auffordert oder in zu weit gehender Begeisterung jeden kritischen Rückhalt verliert; vielmehr wirkt überall bei ihm der gesunde Gedanke: »Keine Entwicklung und keinen Fortschritt gibt es ohne Überlieferung; was gefunden ist, muß festgehalten werden, um zu größeren Aufgaben zu helfen. Aber hier schleicht sich nun jene feindliche Macht ein, die aus der Tradition ein Hindernis des Fortschrittes macht. Emerson sagt einmal: ‚Jeder Geist schafft sich ein Haus, aber dann schließt das Haus den Geist in seinen Grenzen ein.' Das gilt noch mehr für alle die, welche es nicht selbst gebaut haben, sondern in das fertige eintreten: je wohnlicher es ist, je sicherer man sich darin fühlt, desto mehr bleibt man eingeschlossen wie von einem Gefängnis.« Und so ist ihm auch die Antike kein erstarrtes, festgefrorenes Ideal, sondern etwas lebendig sich Entwickelndes, immer Werdendes, und darum bedeutsam für unser Leben und Werden. Man kann kaum auf wenigen Seiten besser in die Welt Homers oder die der antiken Tragödie einführen, als dies hier Cauer getan hat. So sei sein Büchlein weitesten Kreisen angelegentlichst empfohlen!

Bei Volbehr beziehen sich die »Verbesserungen« fast ganz auf das Abbildungsmaterial, während der Text sich in dem Jahrzehnt — das diese Auflage von der ersten scheidet — nur sehr wenig geändert hat. Und das ist recht bedauerlich,

weil die stärkere Heranziehung und Verwertung des überreichen Forschungsbetriebes vielfach Gelegenheit geboten hätte zu einer Überprüfung, Weiterführung und Berichtigung der ursprünglichen Aufstellungen, die vor zehn Jahren ihren inneren Rechtsgrund hatten, heute jedoch zum Teil veraltet anmuten. Demnach erscheint das Büchlein in seiner neuen Gestalt der Originalausgabe gegenüber jedenfalls nicht als ein Fortschritt, sondern eher als ein Rückschritt. Wir dürfen aber vielleicht die Hoffnung hegen, daß eine kommende Auflage das diesmal Versäumte nachholen wird; denn es wäre sehr schade, wenn unter einer Staubwolke diese kleine Schrift allmählich verschwinden würde, die durch die leicht faßliche und mit pädagogischem Geschick angeordnete Darstellung in hohem Maße dazu berufen scheint, eine ganze Reihe nützlicher Erkenntnisse zu vermitteln.

Rostock. Emil Utitz.

M. Hamburger. Das Formproblem in der neueren deutschen Ästhetik und Kunsttheorie. Heidelberg 1915, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. X und 159 S.

In dieser sauber gearbeiteten, Menzer gewidmeten Schrift finden sich die Formtheorien der neuesten Ästhetik (mit Rückblicken auf Kant, Hegel, die beiden Vischer, Zimmermann, Hebbel, Fechner, Semper) in Gruppen zusammengestellt. Das erste Kapitel behandelt die psychologischen und physiologischen Voraussetzungen des ästhetischen Eindrucks, das zweite den Formalismus und die Gefühlsästhetik, das dritte die über diesem Gegensatz errichteten Synthesen, die Einfühlungstheorie und den Stil. Von den psychologischen Voraussetzungen spricht Hamburger wesentlich in der Absicht zu zeigen, daß auch die Psychologie am Formproblem interessiert ist. Unter der Überschrift: »Die physiologischen Voraussetzungen (als optisches Problem)« werden neben Helmholtz seltsamerweise auch Robert Vischer und Fiedler behandelt, dagegen — leider — die Untersuchungen von Schumann, Bühler, Jaensch, Katz u. A. gar nicht erwähnt. Im Kapitel »Formalismus« ist sachgemäß von Hildebrand und Cornelius die Rede, nur hätte ich hier eine einläßlichere Kritik gewünscht, denn ein Buch, das ausschließlich dem Formproblem gewidmet ist, müßte gerade diese Theorien sehr gründlich durchforschen. Es folgt eine Zusammenstellung von Lehren Hegels, F. Th. Vischers, Hebbels, Witaseks, Cohens, die aus nicht ganz klaren Gründen mit dem Gesamttitel »Die Gefühlsästhetik« versehen ist. Zu den »Synthesen auf erkenntnistheoretischer und psychologischer Grundlage« rechnet Hamburger namentlich die Arbeiten von Jonas Cohn und Meumann, bei der Theorie der Einfühlung werden außer Lipps und Volkelt auch Stern, Geiger, Hamann, beim »Problem des Stils« Semper und Wölfflin behandelt.

Im einzelnen ist alles recht ordentlich und fleißig. Doch fehlt dem Verfasser (vorläufig, denn vermutlich ist er ja Anfänger) die Gabe, die wirklichen Zusammenhänge der verschiedenen Lehren und ihre begrifflichen Beziehungen zueinander klarzulegen. Das Buch ist eine Vorarbeit. Zunächst sollten einmal die auf den verschiedenen Kunstgebieten neuerdings vorgenommenen Untersuchungen über das Formproblem sinnvoll und kritisch zusammengestellt werden; dann wird mit Hilfe einer solchen Übersicht und auf Grund der Hamburgerschen Schrift die Aufgabe gelöst werden können.

Berlin. Max Dessoir.

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Burger-München in Verbindung mit Brinckmann-Karlsruhe, Curtius-Erlangen, Diez-Wien, Egger-Graz, Herzfeld-Berlin, Hildebrandt-Berlin, Jantzen-Halle, Leidinger-München,

Neuwirth-Wien, Pinder-Darmstadt, Schubring-Berlin, Singer-Dresden, Vitzthum-Kiel, Wackernagel-Leipzig, Weese-Bern, Willich-München, Wulff-Berlin. Ca. 135 Lieferungen (à 1,50 M.) mit ca. 4000 Abbildgn. und z. T. farbigen Tafeln. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsanstalt Athenaion.

Dieses Handbuch der Kunstwissenschaft soll das erste umfassende Nachschlagewerk über alle Gebiete der bildenden Kunst innerhalb des europäischen Kulturkreises werden. Zwanzig Hauptbände und sieben Ergänzungsbände sind geplant, im ganzen 135 Lieferungen, also rund 4500 Seiten; gegen zwanzig Autoren werden das Werk schreiben: eine schwierigere Referentenaufgabe als die Anzeige eines derartigen Werkes ist wohl kaum denkbar. Ja, wir stehen nicht an, zu bekennen, daß wir sie im eigentlichen Sinne für unlösbar halten.

Es kann also nur eine ganz allgemeine Orientierung über das Unternehmen gegeben werden. Alles Positive versteht sich hier gleichsam von selbst. Es liegt einerseits in dem reichen Abbildungsmateriale, das neben den bekannten Stücken zum großen Teil Werke bringt, die erst aus Einzelpublikationen zusammengesucht oder vor den Originalen neu aufgenommen werden mußten. Noch wichtiger aber wird die Arbeit der zusammenfassenden Disposition des ganzen Stoffes und dann wieder seine Verteilung an die einzelnen Autoren. Burger trägt hier, als der redaktionelle Leiter, die Verantwortung. Und es finden sich unter den gewählten Männern fast durchaus gute, zum Teil selbst »beste« Namen.

Achtunddreißig Lieferungen liegen bis jetzt (April 1915) vor. Sie bringen die Kunst der altchristlichen Zeit (Wulff) vollständig; die byzantinische (Wulff), die antike (Curtius) und die islamische Kunst (Diez), die deutsche Malerei (Burger) und Plastik (Pinder) des Mittelalters und der Renaissance, die Malerei und Plastik des achtzehnten Jahrhunderts (Hildebrandt) sind begonnen worden.

Ein »Handbuch« ist ein Nachschlagebuch. Es ist sowenig wie ein Lexikon darauf berechnet, vom Anfang zum Ende durchgelesen zu werden. Die einzeln käuflichen Bände werden ja auch ihre Einzelliebhaber finden.

Gleichwohl bleibt eine gemeinsame Basis für alle Teile nötig. Sie ist bei historischen Disziplinen eben in der gegebenen historischen Abfolge und in den beweisbaren Abhängigkeiten und Beziehungen der Werke und der Meister gegeben. Ein rein historisch orientiertes Handbuch der Kunstwissenschaft wird also eben von diesem Historischen aus die feste gemeinsame Basis für alle Einzeldarstellungen gewinnen.

Nun ist aber das Kunstwerk nicht nur ein historisches Objekt, sondern auch ein psychologisches Faktum. Es kann also auch noch anders als rein historisch betrachtet werden; es ist einer »ästhetischen« Interpretation nicht minder zugänglich.

Es wird sich keineswegs empfehlen, diese ästhetische Interpretation bei einem Handbuche in den Vordergrund zu rücken. Denn die Voraussetzung hierzu wäre, sämtliche Mitarbeiter auf eine der vielen verschiedenen ästhetischen Theorien verpflichten zu können. Eine Übereinstimmung, die heute wohl noch nicht erreichbar ist.

Wir glauben deshalb auch nicht, daß die übrigen Bearbeiter dem Programme folgen werden, das Burger in seinen Leitsätzen für das ganze Unternehmen ausgearbeitet hat. Burger verfolgt nämlich für sich noch andere als rein historische Ziele. Er will nicht nur über die Materie unterrichten, sondern er will »den künstlerisch formalen Standpunkt mit dem geschichtlichen vereinen«. Er will damit im besonderen zum »Verständnis« der Kunstwerke anleiten. Und hier beginnt das Problematische des Unternehmens.

So sehr Mut und Leistungsfreude des ganzen Unterfangens die größte Anerkennung verdienen, so wäre diese Aufgabe nur lösbar, wenn alle Teile des Werkes von demselben Autor geschrieben werden würden. Denn es scheint uns jede Möglichkeit zu fehlen, die einzelnen Autoren auf die gleiche pädagogische Methode zu verpflichten. Die Voraussetzung hierzu wäre ja die für alle gemeinsame ästhetische Basis. Diese ist aber keineswegs vorhanden.

Soweit man sich nach den vorliegenden Teilen ein Urteil bilden kann, dürften also die Abteilungen, die Burger selber schreibt, einen anderen Charakter als das meiste des übrigen bekommen. Burger wendet die von Schultze-Naumburg und Wölfflin eingeführte Methode des Vergleiches von Beispiel und Gegenbeispiel an. Eine Methode, die tatsächlich wie wenige andere geeignet ist, der Anleitung zum Verständnis von Kunstwerken zu dienen, und die aus den Unterrichtsbüchern kunstgeschichtlicher Art wohl nie mehr verschwinden dürfte. Wenn etwas gegen sie zu sagen ist, so ist es nur das, daß gerade das rein Historische bei ihr oft sehr stark in den Hintergrund tritt. Das ist bereits an der Grunddisposition des von Burger begonnenen Bandes deutlich zu merken. Die »deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance«, der siebente Band des Handbuches, beginnt mit drei ganz allgemeinen Kapiteln. Er springt mit dem ersten »Über Wert und Wesen der deutschen Kunst der Renaissance« gleich an das Ende des Themas. Burger sagt im »Vorwort« dazu: »Der Leser soll nicht erst sich durch den ganzen Gang der Ereignisse hindurchwinden und von einer Persönlichkeit zur anderen wandern müssen, um langsam Interesse und Liebe auf diesem Dornenweg für die Sache zu gewinnen, sondern er soll mit beiden Füßen zugleich in die hier zu behandelnde Welt treten, mit ihr denken, hassen und lieben lernen, ihre Wesenheit als Ganzes schauen, bevor er den ganzen Reichtum ihrer, in der geschichtlichen Folge sich darbietenden Einzelzüge kennen lernt.« Schon Inhalt und Stil dieses einen Satzes zeigen die Vorzüge und Nachteile der ganzen Denk- und Arbeitsweise Burgers, die sich in allem Folgenden immer wieder finden. Ein großer innerer Reichtum an Wissen und Gesichtspunkten, doch ein stark ungehemmtes Nachgeben an alle sich eben anschließenden Assoziationen. Große Fülle, aber dabei einige Unklarheit. Auf ein zweites Kapitel »Vom Mittelalter zur Renaissance« folgt dann ein Sammelkapitel, das unter dem Titel »Kunst und Künstler« alles mögliche enthält: Technisches, Ästhetisches, Historisches, Kulturgeschichtliches. Und dann erst, im vierten Kapitel, schließt der Faden an den vorausgehenden Band des Handbuches an. Von hier ab werden dann die einzelnen Lokalschulen, etwa vom Jahre 1350 an, besprochen. —

Der einzige bereits vollständige Band von Wulff: Altchristliche und byzantinische Kunst ist einheitlicher orientiert. Er gibt in streng historischer Folge die erste zusammenfassende Geschichte der altchristlichen Kunst überhaupt. Wulff findet den Grund für diese Tatsache in der verwickelten Eigenart dieser Periode. Es fehlen ihr nicht nur die führenden Künstlerpersönlichkeiten; es fehlt ihr auch der Träger eines einheitlichen Volkstums. »Ihr Wachstum ist das Ergebnis des Zusammenwirkens verschiedener Rassen und mehrerer Kunstkreise, die in beständigem Austausch miteinander stehen.« Wobei sich die Forschung erst in den letzten Jahren von der Fiktion freigemacht hat, daß es Einen maßgebenden und bleibenden Mittelpunkt des altchristlichen Kunstschaffens gegeben habe.

Mit diesen Sätzen des »Vorwortes« entscheidet Wulff den jahrelangen Streit zwischen Wickhoff und Strzygowski zugunsten des letzteren. Wickhoff war noch der Ansicht, daß »Rom« den Mittelpunkt für die ganze altchristliche Kultur und Kunst bedeute. Strzygowski hat als erster die Basis immer mehr nach dem Osten

verschoben. Wulff, wohl einer der gerechtesten Forscher, die wir heute haben, scheint der Berufenste, dieses strittige Gebiet zum ersten Male in zusammenhängende Darstellung zu bringen.

Er hält dabei die Zeit für eine rein entwicklungsgeschichtliche oder rein ästhetische Orientierung des Stoffes noch nicht für gekommen. Er ordnet vorwiegend historisch. Doch er sagt dazu: »Wer dem Gang der Dinge stetig gefolgt ist, darf immerhin eine neue Zusammenfassung zu bieten wagen, die den fernerstehenden Fachgenossen, wie jedem für den Gegenstand ernsthaft Interessierten, wenigstens als Brücke zur entwicklungsgeschichtlichen und ästhetischen Betrachtung der altchristlichen Kunst dienen will.«

Das Schöne an der Wulffschen Darstellung, das auch den Nichtfachmann fesselt, ist der reiche kulturhistorische Boden, aus dem Wulff die Dinge entwickelt. Ist doch die altchristliche Kunst so deutlich wie wenig andere ein soziologisches Gewächs. Sie ist nicht als »reine Kunst« ein Werk des Genies oder des Talentes. Sie ist einer der vielen Zweige, die aus der völligen geistigen und sozialen Umorientierung der europäischen Menschheit seit dem Verfall der Spätantike ihre Nahrung ziehen. »In der gesamten Kunstentwicklung des europäischen Kulturkreises hat sich nie eine tiefere Umwälzung vollzogen als die, aus der die christliche Kunst hervorgegangen ist. Weder der Übergang vom Stil des späten Mittelalters zu dem der Renaissance bedeutet eine so vollkommene Wandlung, noch die Umbildung des archaischen Stils in den klassischen oder des letzteren in den hellenistischen innerhalb der griechischen Welt. In allen diesen Fällen wirkt organischer Fortschritt zu freierer Naturbeherrschung oder zu höherer Formenschöpfung in wenig veränderter Richtung des ursprünglichen Kunstwollens. Die christliche Kunst aber wendet sich einem grundverschiedenen Ziele zu. Sie entfaltet sich in der künstlerischen Gestaltung einer neuen Weltanschauung und begleitet mit ihren einzelnen Phasen deren Entstehung. Ihr Sieg über die Antike ist der Sieg des Inhalts über die Form. Der antike Stil diente dem Schönheitskult der Leiblichkeit. Er wird zersetzt und vernichtet. Die altchristliche Kunst sucht den Ausdruck des Geistigen, sie will den neuen religiösen Vorstellungen eine Erscheinungsform schaffen, und sie ruft, an der Grenze ihrer Entwicklung angekommen, wenigstens im Osten einen neuen Stil ins Leben — den byzantinischen. Nur einseitige ästhetische Bewertung, welche das klassische Kunstideal und die ihm wesensverwandte neuzeitliche Stilbildung seit der Renaissance zum alleinigen Maßstab des Kunsturteils nimmt, konnte diese schöpferische Leistung verkennen und in ihr nichts als Verfall und Rückbildung erblicken.«

In ruhigem, geklärtem Stile, in gemeisterter Darstellung ist dieser erste vollständige Band des Handbuches geschrieben. Fest fundiert und sicher aufgebaut. Ein gutes Alpha für das ganze Unternehmen. —

Die übrigen Teile, von denen erst einzelne Lieferungen erschienen sind, sollen jeweilig nach ihrer Vollendung angezeigt werden.

Berlin. Max Deri.

Hermann Muthesius, Die Zukunft der deutschen Form. (50. Heft der von Ernst Jäckh herausgegebenen politischen Flugschriften »Der deutsche Krieg«.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1915. 8°. 36 S.

Adalbert Matthaei, Der Krieg von 1914 und die bildende Kunst in Deutschland. 2. Auflage; Verlag von A. W. Kafemann G. m. b. H., 1915. 8°. 37 S.

Muthesius trägt hier seine — bereits durch zahlreiche Veröffentlichungen bekannten — gesunden und gediegenen Anschauungen vor, die frei von allem Radikalismus eine frische, klare Durchdachtheit aufweisen, Vorzüge, die in ähnlicher Weise seinen architektonischen Arbeiten eignen. Da es sich nur um Bekanntes handelt, erübrigt sich eine ausführlichere kritische Stellungnahme. Erfreulich ist aber, daß dieses uns Bekannte im Gewande der weit verbreiteten politischen Flugschriften auch in Kreise Eingang finden wird, die bisher diesen Fragen teilnahmslos gegenüberstanden. Aber einem leichten Unbehagen muß ich doch Ausdruck geben: Muthesius war von jeher ein Freund von Organisationen, und der Krieg hat ihn selbstverständlich in dieser Überzeugung gekräftigt und bestärkt. Aber die Frage bleibt doch, wie weit wir in geschmacklichen und künstlerischen Fragen organisieren dürfen? Wird hier nicht am Ende jede straffere Organisation zu einer Vereinigung des soliden Mittelmaßes gegen die starke Begabung, die sich den erprobten Formen entgegenstemmt? Helfen wir da nicht einen Akademismus schaffen mit einer offiziellen Kunst als allein gültigem Muster? Fördern wir nicht einen Erstarrungsprozeß, indem wir die Gegenwart für die Zukunft als Richtungsziel festlegen wollen? Werden diese Organisationen genügend geschmeidig sein, um dem ständigen Wandel des Kunstlebens sich anzupassen, und nicht vielmehr eine immerwährende Reibungsfläche und Quelle ewigen Künstlerstreites? Organisiert muß werden; aber nur wenn man sich stets mit eindringlichster Schärfe die Gefahren vergegenwärtigt, die von künstlerischen Organisationen drohen, und wenn man nie den ungeheuren Schaden vergißt, den Akademien und Kunstvereine gestiftet haben, dann wird man vielleicht die Mittel und Wege finden, um den Organisationen eine angemessene Form zu geben. Über diese dringlichen und bedeutsamen Fragen werden gewiß nach dem Kriege ernste Unterhandlungen beginnen; und sicherlich wird da Muthesius mit seiner reichen Sachkenntnis, seinem ausgeprägten Wirklichkeitssinn und seiner klugen Besonnenheit eine wichtige Rolle zukommen.

Schlägt uns in diesem Schriftchen die reine und starke Luft der Zukunft entgegen, so atmen wir bei Matthaeis Vortrage den stickigen Dunst einer Vergangenheit, die unter dem Schutz des Krieges längst erledigten Forderungen ein neues Leben einhauchen will. Ich muß gestehen, daß ich dieses kleine Buch mit einer von Seite zu Seite wachsenden Empörung gelesen habe. Ganz abgesehen von allem Inhaltlichen, scheint es mir grundverkehrt, gegnerische Kunstanschauungen in der Weise zu brandmarken, daß man sie vom Kunsthandel abhängig erklärt, als dekadent oder antinational hinstellt. Glücklicherweise vertreten unsere großen Kunstzeitschriften einen anderen Standpunkt und wahren damit gerade das Beste unserer völkischen Eigenart; man lese Kriegsvorträge wie Gustav Paulis »Der Krieg und die deutsche Kunst« (1915) oder Gustav E. Pazaureks »Patriotismus, Kunst und Kunsthandwerk« (1914), um mit tiefer Freude zu empfinden, wie führende Kunstkenner gerecht und ruhig ihr Urteil abwägen, Person und Sache trennen, irrige Kunstströmungen bekämpfen, aber nicht in ihrem Charakter verdächtigen. Und nun will ich dem Leser einige inhaltliche Kostproben vorsetzen: Matthaei meint, daß unsere bildende Kunst vor dem Kriege Erscheinungen aufgewiesen habe, »die man nur als Krankheitssymptome auffassen kann. Dahin rechne ich die Äußerungen des Expressionismus, Kubismus und des Futurismus und die steigenden Zänkereien der Künstler untereinander, die Sezessionen und den Zerfall dieser wieder in neue Sonderbündeleien«. Man mag darüber streiten, ob der Futurismus eine Krankheitserscheinung ist, aber wie kann man einfach die Sezessionen auf die gleiche Stufe stellen! Fast alle bedeutenden Künstler der Gegenwart sind den Sezessionen entwachsen. Ist vielleicht der vom Verfasser so hoch geschätzte Thoma, dessen Bilder

zahlreiche Sezessionsausstellungen schmückten, deswegen auch eine Krankheitserscheinung? Oder andere Beispiele: »Die Kunstschriftstellerei setzte ein und machte bald jedes Bild verdächtig, das inhaltlich etwas sagte, das aus der Geschichte unseres Volkes schöpfte, oder gar an unser patriotisches Empfinden und überhaupt an das Gemüt appellierte. Der im Kreise der Intellektuellen und Modernen besonders hochgeschätzte Lichtwark hat in dieser Richtung einen großen Einfluß ausgeübt.« Oder: »Mit Unbehagen habe ich es längst empfunden, daß man an wichtige Stellen im Berliner Kunstleben Ausländer berufen hat. Es waren darunter Schweizer, deutsche Schweizer, zum Teil hervorragende Gelehrte, wie H. von Tschudi. Die Wissenschaft fragt nicht nach der Herkunft, und das mit Recht. Aber wenn es sich um Stellen handelt, die Einfluß auf unser Kunstleben, unser Volkstum üben, so darf man wohl den Wunsch äußern, daß dort Männer stehen, die fester, als es der Fremde vermag, in unserem Volkstum wurzeln . . .« Ist es nicht beschämend, den Verfasser darauf aufmerksam machen zu müssen, daß wir gerade Tschudi die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst verdanken, die herrlichste Ehrenrettung deutscher Kunst! Und Lichtwarks Verdienste heute noch zu bezweifeln, das scheint geradezu unverständlich. Wenn sich aber der Herr Verfasser darüber unterrichten will, daß Lichtwark keineswegs das »Inhaltliche« vernachlässigte, so kann er sich mühelos davon überzeugen in den »Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken«: er braucht bloß die sieben Seiten über das Bildnis des alten Kaisers von Lenbach zu lesen. Aber auch Wölfflin erscheint verdächtig. Er hat »eine ganze Schule jüngerer Kunsthistoriker gebildet, die unverkennbar mit tüchtigem Wissen die Absicht, in die Kunstpolitik der Gegenwart, und zwar im Sinne des Meisters einzugreifen, vereint. Diese jungen Fachmänner hat man ganz allmählich in die Verwaltung der städtischen Galerien zu bringen gewußt, und von der Leitung städtischer Galerien ist der Zugang leicht zu den Staatsgalerien. Man hat sich sehr richtig in jenen Kreisen der Kunsthändler und Intellektuellen gesagt, daß man am wirksamsten Bresche in die ihnen entgegenstehende Mauer legt, wenn man für einen Nachwuchs nach eigenem Geschmack sorgt, der allmählich die öffentlichen Kunstsammlungen in die Hand bekommt. Als Leiter der Museen haben sie Fühlung zum Kunsthändlertum, und ihre Prädisposition für das Streben ‚der Moderne‘ läßt sie dann leicht in Abhängigkeit von diesem Kunsthändlertum gleiten.« Ich will die Wucht dieser Sätze durch keine Kritik schwächen. Der Krieg zeitigt ja manche Entgleisungen in Geschmacksfragen, wie eingestickte eiserne Kreuze auf Pantoffeln oder Taschentücher mit dem Hindenburg-Bildnis. Die deutsche Kunst ist kräftig genug, derartige Erzeugnisse zu überwinden, auch dann, wenn der sie erfüllende Geist gelegentlich in einem Vortrage sich entlädt, wie in dem Adalbert Matthaeis.

Rostock.

Emil Utitz.

Ernst Troß, Das Raumproblem in der bildenden Kunst. Kritische Untersuchungen zur Fiedler-Hildebrandschen Lehre. Delphin-Verlag, München, 1914. 116 Seiten.

Eine systematische Verarbeitung der fruchtbaren Gedanken, die in den Schriften Fiedlers und Hildebrands niedergelegt sind, fehlt bisher. Sie gehört zu den wichtigsten Desideraten der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft. Auf die Arbeit Konnerths folgt als zweiter Versuch in dieser Richtung die Schrift von Troß. War Konnerths Buch noch Vorarbeit, so geht dieses schon bedeutend näher an die Probleme heran. Das Wichtigste, die Einreihung der neuen Erkenntnisse in das System

der Ästhetik und Kunstwissenschaft, sowie eine gründliche vorurteilsfreie Darstellung des so oft mißkannten Buches von Hildebrand, steht noch aus.

Bei Hildebrand handelt es sich um das Problem der Form, in dem vorliegenden Versuch um das Problem des Raumes. »Fragt sich H.', wie muß die Form beschaffen sein, damit sie die künstlerische Raumvorstellung zum Ausdruck bringt, so lautet hier die Fragestellung, wie ist der Raum beschaffen, in dem die Formen gesetzlich erscheinen?« Auf eine Einleitung, die zwischen Fiedler, Hildebrand und Goethes Farbenlehre eine Verbindung herstellt, folgt der grundlegende Abschnitt des Buches »Zur Kritik des Gesichtssinns«. Ein zweites und drittes Kapitel beschäftigen sich mit der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst und der Methodik der Kunstforschung. Als Beispiel wird vor allem Michel-Angelo herangezogen. Der Verfasser gibt dabei eine Anzahl vortrefflicher Analysen, wie sie in der modernen Kunstgeschichte allmählich üblich werden. Wir beschäftigen uns zunächst mit dem wichtigen ersten Kapitel. Danach wird auf den zweiten und dritten Abschnitt zurückzukommen sein.

Die Frage lautet: Wie ist unser Gesichtsraum beschaffen? Er ist jedenfalls vom euklidischen Raum durchgängig verschieden. Die beiden Räume sind inkommensurabel. Im euklidischen Raum bleiben die Formvorstellungen der Körper bei einer Verschiebung stets kongruent (geometrisch identisch); im Gesichtsraum unterliegen die Formvorstellungen der Objekte den Gesetzen der Perspektive. Für das Auge sind also zwei geometrisch identische Objekte, die sich in diesem Raume in verschiedener Entfernung von ihm befinden, nicht mehr kongruent. Da der Begriff des Unendlichen nicht der Erfahrung des Gesichtssinnes entstammt, kann den Koordinaten des Gesichtsraumes Unendlichkeit im mathematisch-logischen Sinne nicht zukommen. Die Koordinaten der Höhe, Breite und Tiefe sind aber trotzdem unbegrenzt, d. h. nicht willkürlich beschränkt. Der Verfasser nennt sie deshalb »evident unendlich«. Daß das Axiom von dem konstanten Wert 0 des Krümmungsmaßes, das für den euklidischen Raum gültig ist, für den Gesichtsraum nicht gilt, ist längst nachgewiesen. Dagegen teilt der Gesichtsraum das Prädikat der Dreidimensionalität mit dem euklidischen.

Der euklidische Raum ist eine Abstraktion. Wenn wir die empirischen Erscheinungen uns in ihn hineinkonstruiert denken, so verfälschen wir die unmittelbare Wirklichkeit, Gesehenes und Nichtgesehenes wird willkürlich zusammengesetzt, an die Stelle der Wirklichkeit tritt eine Kombination der Welt der Wahrnehmung und der abstrakten Vorstellung. Die Gegenstandserscheinung fürs Auge wird durch Qualitäten und Intensitäten (Farbe, Hell und Dunkel) bedingt. (Vgl. Goethes Farbenlehre.) Bei der Einordnung eines dem Auge erscheinenden Gegenstandes in den euklidischen Raum gehen die Qualitäten, Intensitäten und die perspektivischen Verhältnisse verloren und damit »die eigentliche Sprache, durch die der Gesichtssinn uns von der Welt Kenntnis gibt«. Neben der Verschiedenheit ihrer Konstitution ist also die Geltung beziehungsweise Aufhebung der sinnlichen Qualitäten und Intensitäten ein Kriterium der Unterscheidung von Gesichts- und euklidischem Raum.

Der Raum des Tastsinns ist nach Troß mit dem euklidischen Raum identisch. Um den Unterschied der Körpervorstellung im Gesichtsraum und der im Tastraum klarzumachen, muß die fundamentale Trennung der diskursiven von der anschaulichen Formvorstellung vollzogen werden. Es ist Troß nicht gelungen, die entscheidende Bedeutung dieses Gegensatzes ganz deutlich vor den Leser hinzustellen. Die diskursive (abstrakte) Form, die der Formvorstellung im euklidischen Raum entspricht, erhalten wir durch eine Summierung von sukzessiv wahrgenommenen

Einzelbildern. Diese Art Wahrnehmung findet statt, wenn uns die Möglichkeit genommen ist, die Gegenstände als Ganzes rein optisch, d. h. bloß durchs Auge aufzufassen. Die Formvorstellung durch den Tastsinn ist diskursiv. Die Gesetze der Perspektive machen es uns unmöglich, bei einer Würfelecke drei rechte Winkel zu sehen. Wir wissen wohl, daß an der Würfelecke drei rechte Winkel zusammenstoßen, aber wir sehen sie nicht. Dagegen erkennen wir die drei rechten Winkel durch den Tastsinn wie sie sind. Die durch den Tastsinn gewonnene Formvorstellung hat also mit der diskursiven dies gemeinsam, daß sie die Dinge zeigt, wie sie »an sich« sind, unverändert durch die Gesetze der Perspektive. Der Tastraum, für den die nur durch das Auge wahrnehmbaren Qualitäten und Intensitäten gleichfalls nicht gelten, ist also mit dem Gesichtsraum inkommensurabel, er besitzt die Prädikate des euklidischen Raumes. Das Vermittelnde ist das Fehlen der sinnlichen Qualitäten und die Formvorstellung als diskursive.

Der Gesichtsraum enthält nur diejenigen Erscheinungen, die wir auf einmal wahrnehmen können. Er erfordert also einen festen Standpunkt und schließt Akkommodationen aus. Der Koordinatenanfang ist in bezug auf unser persönliches Lokalisationszentrum (über der Nase, symmetrisch zwischen beiden Augen) eindeutig bestimmt. Die Gerade, die wir uns durch den Lokalisationsmittelpunkt gelegt denken, entspricht der Blickrichtung, und ist die Tiefenkoordinate des Gesichtsraumes. Der Anfang dieses Koordinatensystems kann nun nicht mit dem Lokalisationsmittelpunkt zusammenfallen, denn der Raum, der unmittelbar vor uns liegt, wird nur stückweise gesehen. Richten wir den Blick auf eine vordere Schicht, so verlieren wir die dahinterliegende aus dem Auge, und umgekehrt. Diese Schichten können wir uns zwar vereint vorstellen, aber niemals vereint sehen. Erst in einer gewissen Entfernung beginnt der Raum, der sich für die Auffassung nicht mehr aus einzelnen Schichten, die erst sukzessive addiert werden müssen, zusammensetzt, sondern unmittelbar als ein kontinuierliches Ganzes erscheint. Den Teil des Gesamtraumes, der sich von uns bis zu jener ideellen Ebene erstreckt, wo der Gesichtsraum beginnt, nennt Troß den negativen, den Teil jenseits dieser Ebene den positiven Raum. Der gesuchte Koordinatenanfang liegt auf der ideellen Ebene, die den positiven Raum vom negativen scheidet. Höhen- und Breitenkoordinate des Gesichtsraumes fallen in diese Ebene, die Tiefenkoordinate steht auf ihr senkrecht. Wirklich gesehen wird von uns nur der positive Raum. Durch den uns zunächstliegenden negativen Raum blicken wir hindurch. Die Größe dieses zu durchblickenden negativen Raumes wechselt, je nachdem wir ein näher oder ferner gelegenes Objekt sehen wollen. Die Gegenstände des positiven Raumes erscheinen auf der ideellen Ebene, die positiven und negativen Raum trennt, projiziert. Wir sehen also den von innen mit Objekten belebten positiven Raum nicht als räumlich extensiven (d. h. in die Tiefe gehenden) Komplex, sondern nur seine perspektivische Projektion auf der ideellen Ebene, hinter welcher er beginnt.

Den wesentlichen Inhalt dieses Kapitels könnte man ungefähr so zusammenfassen: Es ist mehr als bisher auf den Unterschied eines gesehenen und eines abstrakt vorgestellten Raumes zu achten. Gesehen kann ein Raum nur werden, soweit er sich durch sinnliche Daten (Qualität und Intensität) darstellt. Jede andere Raumanschauung ist diskursiv-abstrakt. Der aus Qualitäten und Intensitäten sich aufbauende Raum hat seine eigene Gesetzmäßigkeit und ist mit dem Raum, der die diskursiven Körpervorstellungen enthält, inkommensurabel. Troß hat den Zusammenhang dieses Resultats mit Hildebrands Theorie nicht dargelegt. Seine Scheidung wiederholt im Grunde nichts anderes als den Gegensatz von Gesichtsvorstellung und Bewegungsvorstellung, Wirkungsform und Daseinsform.

Das Problem der Form ist eben nicht zu lösen, ohne daß das Problem des Raumes mitgelöst würde.

Auch in dem Abschnitt über die Gesetzlichkeit der bildenden Kunst zeigt sich Troß von Hildebrand durchaus abhängig, ohne in den eigentlichen Kern dieser Lehre eingedrungen zu sein. Der Maler stellt die perspektivische Projektion des positiven Raumes auf der ideellen Ebene, die diesen vom negativen Raume scheidet, dar. Qualitäten und Intensitäten sind das Material, mit dem er arbeitet. »Vor einem Bild spielt sich für unser Auge derselbe Vorgang ab, wie vor einem Ausschnitt der sichtbaren Natur: aus der perspektivischen Projektion lesen wir den positiven Raum ab.« Das Bild muß eine Raumeinheit und eine Flächeneinheit zugleich sein. Der Raum zwischen Bild und Beschauer ist negativer Raum, er wird nicht mitgesehen und darf nicht als etwas Reales vorgeführt werden (wie es in der illusionistischen Malerei geschieht). Schrumpft die Tiefenkoordinate zu 0 zusammen, so erhalten wir eine reine Flächenkunst (Dekoration). Dabei vergißt der Verfasser allerdings, daß die Tiefenkoordinate des positiven Raumes sich für uns sowieso nur als Punkt darstellt. Beim reinen Sehen haben wir tatsächlich nur eine Fläche vor uns. Die Ausdehnung in die Tiefe ist nicht gesehen, sondern nur vorgestellt. Die Flächenkunst entsteht also durch einen Verzicht auf die Ausdeutung des Punktes, als welcher die Tiefenkoordinate erscheint. — Der Bildhauer geht nicht von der Projektion des positiven Raumes auf die ideelle Ebene, sondern von einer abstrakten Formvorstellung aus. Diese hat er im kubischen Material so zu realisieren, »daß sie als Gegenstandserscheinung des positiven Raumes den gesetzlichen Zusammenhang der Sichtbarkeit für unsere Raumvorstellung ausmacht« (??). Von den Merkmalen, die für den Maler das Material ausmachen, abstrahiert er gerade. Das Prinzip der Gestaltung einer Raumeinheit innerhalb des empirisch realen Raumes und unabhängig von demselben bleibt in der Malerei und Plastik dasselbe; nur verteilt sich das, was der Maler auf einer Ebene gibt, beim Relief z. B. auf eine Summe von hintereinander gereihten Ebenen. Es gilt für den Künstler vor allem, positiven und negativen Raum scharf zu trennen. Deshalb muß die ideelle Ebene möglichst deutlich zur Erscheinung kommen. Der Bildhauer wird also möglichst viele Punkte und Flächen in dieser Ebene sammeln und sie sich kontinuierlich nach der Tiefe fortsetzen lassen. —

Troß nennt seine Untersuchung eine »Kritik« des Gesichtssinns. Schon dieser Ausdruck charakterisiert seine bedenkliche Terminologie. Das Wort soll offenbar im Kantischen Sinne genommen werden. Die Art aber, wie diese Kritik geübt wird, ist eine Zergliederung des Sehprozesses. Troß gelangt, trotz seiner Behauptungen des Gegenteils, nicht zu einer kritischen, rein erkenntnistheoretischen Fragestellung. Nur insofern eine Grenzabsteckung zwischen dem unsichtbaren (d. h. dem optischen Sinn nicht zugänglichen) und dem sichtbaren Raume stattfindet, könnte man hier allgemein von einer Kritik reden. — Außer von Hildebrand und Fiedler sind die Gedanken des Buches von Vaihinger und Liebmann abhängig. Es ist sichtlich unter dem frischen Eindruck der Philosophie des Als-Ob entstanden. Dadurch ist alles unnötig kompliziert und in einem bestimmten Sinne gefärbt worden. Was nicht sinnliches Datum ist, wird mit scheelen Augen angesehen. Die Begriffe und unsere abstrakten Vorstellungen »verfälschen« die Wirklichkeit. Dem Begriff der Wirklichkeit wird eine rein sensualistische Bedeutung untergeschoben. Es ist jedenfalls gänzlich unzweckmäßig, eine Untersuchung, die einer erkenntnistheoretischen Stellungnahme gar nicht bedarf, für jeden, der eine bestimmte erkenntnistheoretische Grundanschauung nicht teilt, einseitig, und für jeden unbefangenen Leser ungenießbar zu machen. Der Anschluß an Vaihinger und Liebmann bringt

auch eine ganz unnötige Belastung des Textes durch philosophische Kunstausdrücke mit sich, die an den meisten Stellen überflüssig sind. Die Exaktheit des Ausdrucks wird nicht durch eine Häufung schöner Termini erreicht. Troß' Definitionen sind trotz seiner terminologischen Verschwendungssucht nicht immer sehr durchsichtig. Einige unmögliche Satzkonstruktionen lassen erkennen, daß das Buch nicht in Deutschland entstanden ist.

Das Problem wäre durch eine reine Beschreibung am besten zu lösen gewesen. Es ist auch gar nicht so neu und unerhört wie der Verfasser meint, sondern von der modernen Psychologie schon längst in Angriff genommen (Mach, Jaensch, Hofmann u. a.). Die Unkenntnis der Psychologie macht sich überhaupt störend bemerkbar. Ein schwerer Darstellungsfehler war es, von einer Theorie über das Sehen, statt, wie Hildebrand, vom Sehen selbst auszugehen. Unglücklich geradezu ist der Einfall, an Otto Liebmanns Theorie des Sehens den herkömmlichen Irrtum aufzudecken. Das Buch will überhaupt zuviel auf einmal geben. Das Problem des Raumes hätte isoliert und der Zusammenhang mit Hildebrand klarer herausgearbeiet werden müssen. Dafür hätte die Erkenntnistheorie und die Polemik gegen Liebmann entbehrt werden können. Die Herausarbeitung der verschiedenen Räume ist ein nicht geringes Verdienst. Troß beweist in ihrer Charakteristik Geist und Geschicklichkeit, leider auch Unzuverlässigkeit, wie denn überhaupt sein Buch als das Produkt eines geistreichen philosophischen Dilettanten erscheint. Man darf den euklidischen Raum nicht mit dem Tastraum identisch setzen. In diesem gibt es ein Oben und Unten, Rechts und Links, in jenem nicht. Gesichtsraum und Tastraum fallen beide unter den Begriff des physiologischen Raumes [1]).

Im letzten Abschnitt werden die Irrtümer Cohens über Hildebrand und Fiedler berichtigt. Cohen nimmt (»Ästhetik des reinen Gefühls«) den Raum Hildebrands im wissenschaftlichen Sinne als Raum der Geometrie, womit zur Kunst natürlich nicht zu gelangen ist. — Gedanken Fiedlers kommen zu ihrem Recht, wenn die Tatsache, daß die Gegenstände der bildenden Kunst Objekt ästhetischer Betrachtungen werden, für die Kunsterkenntnis als gänzlich gleichgültig erklärt wird. Das Urteil über das Kunstwerk wird mit Fiedler für ein Verstandesurteil erklärt. Der Ästhetik wird der Verfasser nicht gerecht. Er wird nicht gewahr, daß auch sie ein erkenntnistheoretisches Problem hat. Sehr schön ist seine Definition der künstlerischen Individualität: »Es ist nicht persönliche Willkür, die einen Künstler von anderen unterscheidet, sondern eigengesetzliche Erfüllung eines und desselben Gesetzes.«

Zum Schluß wird die herkömmliche kunsthistorische Methode einer Kritik unterworfen, welche die Konsequenzen aus dem Fiedlerschen Begriff der Kunst zieht. Die Kunstgeschichte muß, um überhaupt ihr Material begrenzen zu können, von irgend einem Begriff der Kunst ausgehen. Man teilt die Kunst in Stilperioden ein, macht aber den Stil, der ursprünglich ein Kriterium des Ortes und der Zeit ist, nachträglich zum objektiven Kriterium der Kunst selbst. Der Stil ist aber kein Kriterium des spezifisch künstlerischen Inhalts. Der Kunstgeschichte fehlt noch ein objektives Prinzip, um entscheiden zu können, was künstlerischen Wert besitze, was nicht. Man kann die Kenntnis der Kriterien zur Datierung eines Kunstwerks besitzen, ohne von seinem künstlerischen Inhalt eine Ahnung zu haben. Nach Abzug aller lokalen, zeitlichen und kulturellen Einflüsse bleibt ein Residuum — der künstlerische Inhalt. Mit ihm hat sich die exakte Kunstforschung zu beschäftigen.

---

[1]) Ernst Mach, Erkenntnis und Irrtum. Leipzig 1905, S. 334. Hier auch eine Schilderung des Gesichtsraumes, S. 331 ff.

— An dieser Kritik ist gewiß vieles berechtigt. Eine wertende Kunstgeschichte kann es ohne einen exakten Begriff der Kunst nicht geben. Aber es ließe sich auch der Begriff einer Kunstgeschichte verteidigen, die nicht wertet, sondern rein historisch verfährt. Für sie wäre dann in der Tat alles, was gemalt und gemeißelt ist, Kunst, d. h. Objekt der Forschung.

Durch Troß' Buch ist ein lange vernachlässigtes Problem wieder in Angriff genommen worden. Erfreulich daran ist, daß es eine Wendung zum Besseren im Verständnis Hildebrands anzukündigen scheint. Die Untersuchungen über den Raum sind aber noch zu allgemein und abstrakt, um den Kunsthistoriker wirklich zu fördern. Wir brauchen jetzt vor allem Begriffe, die den Erscheinungen näher sind. Es wird die Aufgabe der nächsten Zeit sein, auf diesem Wege weiterzuschreiten.

Berlin. Alfred Baeumler.

Martin Deutinger, Über das Verhältnis der Poesie zur Religion. Neu herausgegeben und eingeleitet von Karl Muth. Verlag von Kösel, Kempten und München 1915. Klein-Oktav. 125 Seiten.

Im Frühjahr 1861 hielt Martin Deutinger im Saale des Kgl. Odeons zu München die hier als Schrift vorgelegten fünf Vorlesungen.

In der Einleitung zu dieser Schrift weist der Herausgeber, Karl Muth, auf Deutingers Grundgedanken »Die geistige Kraft eines Volkes messen wir nach der Höhe seiner Begeisterung« hin. Gerade in jetziger Zeit wird der innere Zusammenhang von Religion und Poesie deutlich fühlbar, und darum hält Muth »die fünf Vorlesungen Deutingers für ein höchst zeitnotwendiges Buch«. Muth bedauert, daß Martin Deutinger sogar in Fachkreisen so wenig bekannt ist, und dabei hat »kein Geringerer als Eduard v. Hartmann (‚Die deutsche Ästhetik seit Kant') Deutingers ‚Kunstlehre' eine geradezu epochemachende Bedeutung in der Geschichte der Ästhetik zugesprochen«. Diese Vernachlässigung Deutingers erklärt Muth — bekanntlich Herausgeber der katholischen Zeitschrift »Hochland« — keineswegs dadurch, daß Deutinger als Katholik im vorwiegend protestantischen Deutschland nicht zur Geltung kam, sondern dadurch, daß »der Zeitpunkt noch nicht gekommen, wo durch ein großes religiöses Zeiterlebnis den ... verkündeten Ideen der Boden bereitet und eine wirksame Entfaltung in den Geistern gesichert wäre«.

Deutinger wurde 1815 in der Nähe von Langenpreising in Oberbayern geboren. Nach Vollendung seiner Gymnasialstudien wandte er sich der Vorbereitung zum geistlichen Stande zu. Schon als Student entwirft Deutinger seine später ausgeführte Arbeit »Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Teile der Philosophie auf christliche Prinzipien«. Ein Semester war er Extraordinarius in München, dann wurde er Lehrer am Lyzeum in Dillingen. Den »Grundlinien« fügte Deutinger noch eine »Moralphilosophie« hinzu. Wegen eines Augenleidens gab er im Jahre 1852 seine Lehrtätigkeit auf und lebte bis zu seinem im Jahre 1864 erfolgten Tode in München als Privatgelehrter und Universitätsprediger an der Ludwigskirche.

Deutingers Kunstlehre geht von folgenden Gedanken aus: »Der Mensch wird sich, wie im Denken und moralischen Handeln, so auch im Können, als einer produktiven Geisteskraft, seiner Freiheit bewußt. Sucht er im Denken sich die äußere Welt innerlich zu eigen zu machen, so handelt es sich beim Kunstwerk darum, sein Inneres nach außen zu verwirklichen, indem er sich der ihm dazu verfügbaren stofflichen Ausdrucksmittel bedient. In dieser Herrschaft über die stoffliche Welt ist dem Menschen eine Bürgschaft seiner Vorzugsstellung im ganzen Umkreis der

Schöpfung gegeben.« Nur dem Menschen kommt die Eigenschaft zu, die Kunst zu verstehen. Das Schöne zu verstehen geht dem Menschen auf an der Hand der Kunstwerke selber, das Natürliche hat keine Schönheit. »Schönheit ist die wahrnehmende Einheit von innerem Wesen und äußerer Form. Sie ist durchaus geistiger Natur.« Form und Inhalt werden eine Einheit: »Die Kunst geht aus dem persönlichen Glauben und der Erinnerung des Menschen in der Zeit an die Ewigkeit hervor.« Beim Zusammenfügen von Leib und Geist nimmt der Künstler ein Stück Ewigkeit vorweg, in jedem Kunstwerk leuchtet das Ewige auf und erscheint uns als Poesie.

Die freie Persönlichkeit vermittelt den Zusammenhang zwischen Poesie und Religion. Bei Irreligiosität würde die Kunst »dem an sich undurchsichtigen und ohnmächtigen Naturgrunde verfallen«. Aber, eine apologetische Kunst kann es auch nicht geben. »Der Ausdruck der christlichen Kunst ist nicht mehr bloß der Ausdruck des Lebens überhaupt, sondern Ausdruck des Lebens, insofern es Liebe ist... In der Liebe Gottes wohnt die Freiheit, in der Liebe Gottes wohnt die Kunst.« Jeder ästhetische Subjektivismus wird verworfen, es gelten nur objektive Normen zur Kunstbeurteilung; ein Urteil, das sich nur auf Gefühl stützt, ist bedeutungslos. Geschmack hat nur derjenige, der das Wesentliche und innerlich Notwendige erfaßt.

Nun wenden wir uns den Vorlesungen selbst zu. In der ersten wird »Über das Interesse aller Menschen an der Poesie« gesprochen. In der Poesie finden Einkehr Menschen, die »den auf dem Markte des Lebens unvernehmbaren Tönen der Ewigkeit zu lauschen sich gedrungen fühlen«. Die Poesie steht mit den Tagesfragen in keinem Zusammenhang, dieses ist ihre Empfehlung. Das Interesse des Publikums für die Poesie ist im Abnehmen, gelesen werden Werke, die zwischen Philosophie und Poesie, Idealismus und Materialismus stehen.

Keine große Idee ist ohne Sänger geblieben; das Zeugnis dafür gibt Deutschland selbst, das Deutschland, in dem die Lieder von Körner, von Eichendorff und die Sonette von Rückert klangen. Es wurde aber nicht so, wie man damals dachte, daran haben schuld »jene klugen Diplomaten, die in feingesponnenen Verhandlungen Deutschlands Schicksal verhandelten«. Es ist aber überflüssig, zu verzweifeln, »noch ist das Kulturprinzip, welches das Christentum in die Welt gebracht, nicht am Ende... Man möchte sich aus dem Egoismus der Zeit retten, man möchte zu den Idealen der Jugend zurück, eine Verjüngung muß möglich sein, weil der Geist nicht älter wird, neue Lebenskräfte bekommen wir immer aus der Religion, und ewige Jugend schöpfen wir aus der Poesie. Das Wesen der Poesie ist das Hervorbrechen und Offenbarwerden des unerschöpflichen, verborgenen Lebens der Ewigkeit in den Formen und Bildern des sichtbaren, gegenwärtigen Lebens. Wie sich der Geist zur sichtbaren Gestalt verdichtet, wird er Gedicht.« Der Inhalt der Lieder (Liebe, Frühling, Sehnsucht) gibt Zeugnis davon. Epos und Drama unterwerfen sich auch diesen allgemeinen Gesetzen.

Das einzige Mittel gegen die Verflachung der Zeit ist die Religion. Der Mensch hat im Gegensatz zur Natur den freien Willen und »was wir für uns aus unserem Leben machen, ist unser Werk«.

Die zweite Vorlesung handelt »Über das Verhältnis der Poesie zur Religion«. Die Religion braucht »eine Vermittlung mit dem zeitlichen und irdischen Leben, und diese Vermittlung erblüht uns nach der einen Seite des Lebens in der Poesie, die wir als innerlich bildende und neugestaltende Macht des Geistes erkennen müssen«. Der Einwand, daß die Dichter »nur ein Leben des Scheines schildern«, wird zurückgewiesen für die »wahre Poesie«, die »das bleibende Wirkliche erfaßt«. Im Leben der Natur liegt auch Poesie, da die Natur immer Neues erzeugt, den

Produkten der Poesie fehlt aber »der Ausdruck des geistigen Bewußtseins als Wort«. Nur der Mensch als freies Wesen hat das Wort zur Verfügung, welches er zum Denken und Dichten benutzt. Nicht jeder Mensch aber vermag das passende Wort zu finden, das kann nur der gottbegeisterte Dichter. Unser Verhalten zum gesprochenen Wort hängt von unserem freien Willen ab, aber durchaus nicht von irgendwelchen materiellen Ursachen. Die menschliche Freiheit hat nur Ziel und Gesetz in der Religion. Das Ziel aller Erkenntnis ist die Religion, für die Kunst ist Religion die bewegende, kraftspendende Quelle, diese Ahnung des Ewigen gibt dem Dichter die Möglichkeit der Begeisterung. Zwischen dem Propheten und dem Dichter besteht eine gewisse Verwandtschaft. Beide sagen den Menschen Neues, zuvor Unbekanntes. Der Prophet steht der göttlichen Offenbarung näher, als die übrigen Menschen, und der Dichter steht dem Leben der Natur näher, als die anderen. Das Christentum führt die Poesie »zu ihrer rechten Macht und Freiheit«. Nicht am Anfange des Christentums blühte die christliche Poesie, sondern allmählich holte sie sich ihren Inhalt.

In der dritten Vorlesung wird »die Geschichte der vorchristlichen Poesie« behandelt. Auf einem natürlichen Boden entwickelte sich die griechisch-römische Poesie, die hebräische gehorchte »dem unbedingten Glauben an eine höhere göttliche Offenbarung«, die orientalische Poesie nimmt eine Zwischenstellung ein. Die christliche Poesie nimmt einen höheren Standpunkt ein.

In der griechischen Poesie wurde von den ersten Dichtern die Göttergeschichte gemacht. Den Kampf des Menschen mit dem Schicksal schildert das griechische Drama; die Lyrik bringt die Begeisterung für den Augenblick. Dann kommen wieder Dramen, welche die alte Götterlehre nach ihrem Wohlgefallen umgestalteten. — Bei den Römern sieht es anders als bei den Griechen aus. Hier spielt das religiöse Moment in der Poesie keine Rolle mehr. Vergil gibt den Römern keine Göttergeschichte, sondern eine Geschichte des römischen Volkes. Horaz verherrlicht nur den Augenblick. Ovid war zynisch. Martial und Juvenal begeisterten das sittenlos gewordene Volk für keine neue Idee.

In der hebräischen Poesie fehlt das Epos, ein Ersatz dafür sind die Bücher Mosis, die die Urgeschichte der Welt und des Menschengeschlechtes geben. Auf dem Boden der mosaischen Religion war kein Epos möglich; der religiöse Inhalt hätte im Epos seine Bedeutung verloren. In der Lyrik sprach sich das Gottvertrauen aus, das Höchste sind hier die Psalmen Davids. Das Hohelied und Hiob bilden einen Übergang zur epischen und dramatischen Kunst. Am Schluß, im Prophetentum, kehrt die hebräische Poesie wieder zu ihrem himmlischen Ausgangspunkt zurück.

Die orientalische Poesie wendet sich einerseits der griechisch-römischen, anderseits der hebräischen zu.

Die indische Poesie beginnt mit dem Epos, in das die brahmanische Lehre eingefügt wird. Die Lyrik kam nicht zustande, »da die Einheit der persönlichen Empfindung sich stets in die Überschwenglichkeit der Naturschilderung verlor«. — Die persische Poesie geht von einer religiösen Anregung aus. Das Heldenbuch von Iran (Firdusi) gibt den Anfang der Poesie. Hafis bringt die Lyrik zur vollen Blüte. — In der türkischen Poesie geht der religiöse Inhalt verloren.

Das Christentum meinte, die Poesie sei der Ausdruck des Bewußtseins der Freiheit und des Glaubens an eine göttliche Offenbarung. Der menschliche Geist hat sich nicht sofort in diese Aufgabe hineingefunden, da Sagen und Mythen abgewiesen werden sollten. In die erste Periode der christlichen Poesie fällt das Kirchenlied, welches der antiken Hymnenform entspricht. — Die lyrische und epische Poesie der romanischen Völker entwickelte sich aus der Romanze. Petrarca war

der Inbegriff der lyrischen, Dante der epischen Poesie. — Bei den germanischen Völkern wirkt das Christentum unmittelbar ein: Beweise dafür sind der Heliand, das Nibelungenlied, der Parzival. Auch die Lyrik wandte sich nach innen, wie z. B. bei Walter von der Vogelweide. — Der Gegensatz der germanischen und der romanischen Völker prägte sich noch besonders scharf im Drama aus; das wird klar, wenn man Calderon mit Shakespeare vergleicht.

Die fünfte Vorlesung handelt »Über das Verhältnis der neueren Poesie zur Religion«. »Das von der christlichen Kultur großgezogene Freiheitsbewußtsein« strebt zur Emanzipation. Auf diese Weise kam das protestantische Kirchenlied zustande; da aber »dem rein subjektiven Glaubensgefühl die geschichtliche und dogmatische Objektivität fehlt«, kam die Einseitigkeit bald zutage. Als Beispiele solcher »Verflachung des christlichen Glaubensinhalts« wird Miltons »Verlorenes Paradies« und Klopstocks »Messiade« angeführt; Lessing »in seinem ‚Nathan der Weise' suchte die Poesie von jeder positiven Religion zu emanzipieren, um an ihre Stelle eine subjektive Moral zu setzen«. Goethe geht noch weiter in dieser Richtung in seinem »Prometheus« und im »Faust«. Die »poetische Selbstvernichtung« wird durch Heine vertreten; bei Schiller fehlt es »an jener tieferen Einsicht in das Wesen des Christentums«. Hölderlin und Platen haben eine »Gräkomanie«. Die Romantiker (Tieck, Arnim, Novalis) wandern in die Vergangenheit; wie auch Uhland und Rückert. Körner, Eichendorff und Brentano versuchen »sich von der antireligiösen Richtung der Zeit loszusagen«, aber ohne Erfolg.

Die Größe der Abwendung von der Kirche gibt Hoffnung zu einer baldigen Wiedererneuerung, weil eben die menschliche Kraft nur bis zu einem gewissen Punkte der Verneinung gehen kann.

Die Schlußworte dieser Vorträge sind: »Nur die Religion gibt das Höchste:

Alter Sehnsucht heilige Gewährung,
Süße Lieb' in göttlicher Verklärung.«

Berlin. Rosa Heine.

Edgar Istel, Das Libretto. 240 S. Schuster u. Löffler, Leipzig 1914.

In keiner Zeit noch war das Opernschreiben schwieriger als in der jüngsten Gegenwart. Wagners gewaltige Erscheinung hat den minderwertigen Text ein für allemal unmöglich gemacht, und durch seine Forderung nach sinngemäßer Deklamation eine neue Art des Sprechgesanges geschaffen. Sehen wir von der Bereicherung der Musik durch seine Werke ab, die durch ihre Existenz allein für die Berechtigung aller Forderungen, die Wagner erhob, sprechen, so sind die theoretischen Folgerungen, die man aus dem musikdramatischen Stil Wagners zog, vielen Komponisten zum Verhängnis geworden. Sie drängten alle schwächeren Naturen in eine bestimmte Stilrichtung, deren magischer Kraft sie nicht zu widerstehen vermochten, deren tiefstes Wesen sie aber zu erfassen nicht imstande waren und nun deren Äußerlichkeiten imitierten. So entstanden musikalisch dürftige Werke, deren innere Armut ein reich ausgestattetes Orchester verdecken sollte, deren Texte Kreisen entnommen waren, die in irgendeiner Beziehung zu einem von Wagner verwendeten Stoffe standen. Die Folge dieser Erscheinung war, daß trotz intensivster Opernkomposition in der Zeit von 1870—1900 nur wenige Werke entstanden, denen als Kunstwerken eine selbständige Bedeutung zukommt. Diese Tatsache ist in der Geschichte der Oper ohne Parallele; denn noch niemals hatte eine Persönlichkeit derart im Mittelpunkt des Interesses gestanden, wie Wagner. Die Vergleiche, die man gewöhnlich mit den anderen beiden großen Reformatoren der Operngeschichte zieht, sind falsch. Monteverdi hatte eine Reihe von Zeitgenossen, die gleich ihm

am Bau der Oper schufen, Gluck ist der letzte Vollender von Reformgedanken, die seit vielen Jahren in allen theoretischen Schriften wiederkehrten. Das einigende Band der drei Reformatoren ist das Streben nach Naturwahrheit. Naturalistische Deklamation tritt an Stelle von Stilisierung (Arie, Chor, Finale).

Heute kann man deutlich das Bestreben bemerken, wieder den Weg zur Stilisierung zurückzufinden, d. h. einen Kompromiß zwischen natürlicher Deklamation des Gesanges und reicherer Melismatik zu finden. Dieses Bestreben führt zu größerer architektonischer Ausgestaltung und fordert daher größeres technisches Können, als es in der entarteten Wagnerepigonenoper zu finden war. Denn die von den Komponisten beabsichtigte angebliche Kompliziertheit der Partituren dieser Opern ist eine scheinbare und beruht nur auf einer reicheren Ausnützung der Schattierungen des Orchesters, nicht immer zum Vorteile für die Deutlichkeit des Ausdruckes.

Man entschuldige diese Vorbemerkungen, die nicht in den Rahmen dieser Zeitschrift zu passen scheinen, und halte sie nicht für rückständig. Sie sind im Gegenteil der Standpunkt wohl vieler jüngeren Komponisten, die den äußeren Apparat der Technik von Jugend auf beherrschen und in der Musik Höheres erblicken als bloß ein sinngemäßes Deklamieren oder Tonmalerei.

Es war auch notwendig, dies voranzuschicken, um meinen Standpunkt gegenüber dem Istelschen Buche zu präzisieren.

Das Buch zerfällt in zwei Teile, in einen theoretischen und einen praktischen. Durch Schuld des Verlages, der vor allzu großer Ausdehnung des Buches Angst hatte (siehe Vorrede), ist nur ein Teil der beabsichtigten Analysen aufgenommen worden. Istel wollte — und das ist ein bei allen technischen Angelegenheiten erprobter Weg — an Hand anerkannt guter Texte, des »Wildschütz«, des »Teufels Anteil«, »Carmen«, »Othello« und der »Meistersinger«, die Geheimnisse der musikalisch-dramatischen Wirkung aufdecken. Es wurde nur die Analyse der »Hochzeit des Figaro« aufgenommen und besonders mit Rücksicht auf die Verschiedenheiten zwischen Beaumarchais' Dichtung und dem Operntexte Da Pontes untersucht.

Daß nur diese eine Analyse aufgenommen wurde, ist darum bedauerlich, weil sie weitaus überzeugender wirkt als die Auseinandersetzungen des theoretischen Teiles. Istel hat mit alledem recht, was er an den Textbüchern moderner Komponisten aussetzt, wenn er aber dann vermeint, daß durch Vertrautheit mit den Elementen der Dramaturgie der Komponist den rechten Mann zur Verfertigung seines Textes finden könne (S. 48), so scheint mir dies etwas naiv, und ein Niveau von Erzeugnissen zu betreffen, für das der Ausdruck »Kunstwerk« noch nicht paßt.

Es ist richtig, die dramatische Gewandtheit wie der Romane hat einmal der Deutsche nicht, und wo sie sich findet, leidet meist der Inhalt darunter; damit müssen wir aber rechnen. Ein wirklich bedeutender Musiker wird gerade dort sich entfalten können und seine Kunst zeigen, wo der Dichter nicht das Letzte gesagt hat. Ohne die Frage nach dem künstlerischen Werte zu berühren, ist die »Salome« von R. Strauß ein Musterbeispiel, wie der Komponist dramatische Schwächen bezwingen kann.

Istel lehnt die nach einem fertigen Drama komponierte Oper ab; nun zeigen aber gerade die erfolgreichen Opern der letzten Jahre, daß sich gewisse dramatische Stoffe gleichzeitig für das Schauspiel und die Oper eignen; ich nenne von R. Strauß »Salome« und »Elektra«, von Debussy »Pelleas und Melisande«, von Dukas »Ariadne und Blaubart«. Anderseits ist, um von erfolgreichen Opern der letzten Jahre zu sprechen, »Louise« von Charpentier und der »Rosenkavalier« von R. Strauß, »Der ferne Klang« von Franz Schreker nur als Opernbuch denkbar. Hier darf man

also nicht verallgemeinern. Istels persönlicher, liebenswürdiger musikalischer Begabung entsprechend, sind die Partien des Buches, welche der komischen Oper gelten, die besten. Da finden sich viele feine Bemerkungen und Untersuchungen. Dagegen vermisse ich eine eingehendere Behandlung der neueren Literatur. Wir haben gerade wieder in den letzten Jahren einige Werke entstehen sehen, die neue Hoffnung für die Zukunft der Oper erwecken und gerade hinsichtlich des Textes bedeutsam sind, da Dichtung und Musik aus einer Hand stammen. Es sind »Die rote Gred«, »Der Musikant«, »Der Bergsee« von Julius Bittner und »Der ferne Klang« von Franz Schreker.

Wertvoll ist an Istels Buche, daß man überall den Praktiker merkt, der nicht nur theoretisch von den Dingen spricht, sondern Bühnenerfahrung hat. Es wäre zu wünschen, daß bei einer Neubearbeitung dementsprechend die praktischen Beispiele in der vom Autor beabsichtigten Weise vermehrt würden und gewisse theoretische Anweisungen, z. B. »Wie gelange ich zu einem guten Opernstoff?« vermieden würden; sie drücken unnötigerweise das Niveau des Buches, das in seinen kritischen und analytischen Partien sehr empfehlenswert ist.

Wien. Egon Wellesz.

Moritz Bauer, Die Lieder Franz Schuberts. Erster Band. VI und 258 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1915.

Bauers Buch stellt den Versuch dar, der Liedkomposition Schuberts von einer neuen Seite gerecht zu werden. Während im allgemeinen die genetische Entwicklung zur Grundlage irgendeiner künstlerischen Persönlichkeit gemacht wird, sucht Bauer die Schubertschen Lieder nach den Dichtern, die er vertont hat, zu gruppieren, da sich bei Schubert nicht nur eine Vorliebe für eine begrenzte Zahl von Dichtern, die reich vertreten sind, findet, sondern auch eine zeitlich begrenzte Vorliebe für einzelne Dichter. So fallen in die Jahre 1811—14 hauptsächlich Vertonungen von Schiller und Matthison, in das Jahr 1817 Vertonungen von Mayrhofer, in die Zeit von 1818—20 hauptsächlich die älteren Romantiker. Goethe, der mit 68 Liedern vertreten ist, begleitet durch die Universalität des Gefühlsausdruckes Schuberts gesamte Schaffenszeit. Bauer gibt zuerst eine Einteilung nach formalen Kategorien, die sich bei Schubert finden und erläutert sie an typischen Beispielen, eine rein musiktheoretische Untersuchung, die sehr lehrreich ist, hier aber weiter nicht betrachtet werden kann. Durch Vergleichung der Verwendung einzelner Typen mit deren Fortbildungen bei Schumann, Brahms und Wolf ergeben sich bereits einzelne musikästhetische Bemerkungen. Ebenso erfolgt die Besprechung der Harmonik bei Schubert mehr nach ästhetischen und psychologischen Gesichtspunkten als nach stilkritischen. Eine historische Untersuchung, inwieweit die Harmonik Schuberts seine Zeitgenossen überragt, wäre von Vorteil gewesen. Die vergleichende Methode, wie sie sich z. B. in Schweizers prächtiger Bach-Biographie, in Pirros Werken über Bach und Buxtehude findet, ist heute derart entwickelt, daß wir auch bei der Betrachtung des Genies nicht auf sie verzichten wollen. Erst nach diesen Untersuchungen hat eine ästhetische Betrachtung die richtigen Grundlagen gewonnen und wird der Individualität des Künstlers, ohne seine Verdienste zu übertreiben, gerecht.

Gute Beobachtungen bringt das Kapitel über die Klavierbegleitung und besonders die allgemeinen Bemerkungen zur Begleitung. Allerdings bildet die Klavierbegleitung bei Schubert eine kaum auszuschöpfende Fülle von unerhörten Neuerungen und genialen Einfällen und ist nicht nur für das Lied der Folgezeit, sondern auch für die Zukunft der Oper von eminenter Bedeutung geworden.

Der Hauptteil des Werkes wird in vier Bücher gegliedert, von denen bisher die

beiden ersten vorliegen. Das erste Buch behandelt die deutschen Dichter vor Schiller und Schiller selbst, das zweite Goethe. Die Lieder werden einzeln analysiert, musikalisch oder durch die Auffassung der Dichtung bedeutsame Stellen durch Notenbeispiele hervorgehoben, spätere Kompositionen der gleichen Texte hinsichtlich der Behandlung des Textes zum Vergleiche herangezogen.

Ein Urteil über die allgemeinen Gesichtspunkte des Werkes zu fällen, wäre vor Einsichtnahme in den zweiten Band, dessen Schlußteil eine Übersicht der Schubertschen Lieder nach textlichen Gesichtspunkten sowie eine Darstellung der Textbehandlung und Textgliederung bilden soll, verfrüht. Der gegenwärtig erschienene erste Band bietet nichts, was die allgemeine Kunstwissenschaft näher zu beschäftigen hätte, ist aber eine fleißige und darum nützliche Ergänzung der musikalischen Forschungen zur Geschichte der Lieder im neunzehnten Jahrhundert.

Wien.

Egon Wellesz.

August Halm, Von zwei Kulturen der Musik. München, Georg Müller, 1913. XXXII u. 253 S.

Der Wert und die Eigenart dieses Buches liegt weniger in dem, was es an musiktheoretischen und ästhetischen Einsichten zutage fördert, als in der persönlichen, temperamentvollen Art, mit der hier ein Künstler (Komponist und Pädagoge) sich über die Kunst des Komponierens Rechenschaft abzulegen sucht. Wertvoll erscheinen mir diese Untersuchungen deshalb, weil der, der sie stellt, offenbar ein geborener und mit dem Handwerk gut vertrauter Künstler ist, der infolgedessen in wichtigen Punkten tiefer zu hören vermag, als die Musikschriftsteller, deren Stärke die begriffliche Analyse ist. Halm geht — ganz im Gegensatz zur heute herrschenden hermeneutischen Musikschriftstellerei — ausschließlich auf die Erörterung von Formproblemen aus, und er geht dabei (wie gesagt) in recht eigener, bisweilen freilich eigenwilliger Art vor.

Aus dem Titel des Buches kann man schon erkennen, daß der Verfasser mehr als formale Einzeluntersuchungen geben will. Er will darüber hinaus der Entwicklungslinie unserer Musik seit Bach eine Deutung geben. Nach Halm wird diese Entwicklung anfangs beherrscht vom Prinzip des »Stils«, das durch Bach seine vollendete Ausprägung erlangte. Darauf wurde das Prinzip der »Form« herrschend, und durch Beethoven zur höchsten Geltung gebracht. Aufgabe kommender Meister sei es, beide Prinzipe in ihrem Schaffen gleicherweise wirksam werden zu lassen. Als einen solchen Vollender sieht Halm in bedingtem Maße Anton Bruckner in seinen symphonischen Werken an. Unter »Stil« versteht Halm die Formung im kleinen etwa bis zum Thema hinauf, unter »Form« den Aufbau ganzer Sätze aus Themen und Kontrastteilen.

In diesem entwicklungsgeschichtlichen Entwurf sind wohl einige Punkte zutreffend beobachtet, weit mehr jedoch entsprechen nicht den Tatsachen. Zunächst sind »Stil« und »Form« im Sinne Halms gar keine Gegensätze (wie der Verfasser auch selbst einmal zugibt). Solange es ein meisterliches Musikschaffen gibt, ist der schaffende Meister immer zugleich auf die Berücksichtigung der Formung im Großen wie im Kleinen bedacht gewesen. Es mag sein, daß, wie z. B. oft in der Fuge, die Sorgfalt für das Detail größer ist, als die Sorge um den Gesamtaufbau. Daß es bei einer meisterlichen Sonate umgekehrt sei (wie Halm meint), möchte ich schon bestreiten. In solchen Einzelfeststellungen aber eine Richtlinie für ganze Epochen der Musikkulturen zu erblicken, geht nicht an. Halm bedenkt z. B. nicht, daß in der Blütezeit der Fuge auch die große Arie und das Rondo in höchster

Blüte standen, zwei Stiltypen, bei denen der »Form«gedanke unleugbar vorherrscht. Man denke nur an die Instrumentalkonzerte Bachs und seiner Zeitgenossen. Und anderseits kann man die für die Zeit der Wiener Klassiker charakteristische, und von diesen Meistern mit ungewöhnlicher Vorliebe getriebene Variierung eines Instrumentalthemas nur als eine Entfaltung des Stilprinzipes (um mit Halm zu sprechen) ansehen. Denn bei einer Kette von Variationen tritt der Formgedanke im Großen völlig zurück hinter der Sorgfalt und Freude an der motivischen Kleinarbeit.

Selbst wenn Halms Antithese von »Stil« und »Form« auf die beiden Epochen um Bach und Beethoven zuträfe, so wäre sie doch nur ein Charakteristikum unter vielen anderen, die erst zusammen das Wesen einer solchen Musikepoche zu bestimmen imstande wären. Von diesen anderen Merkmalen als z. B. dem Verhältnis von Vokal- und Instrumentalstil, den Eigenarten jeder Epoche in der Verwendung der tonräumlichen (harmonischen) Ausdrucksmittel, oder in der rhythmischen Gestaltung der Formglieder, ferner von den frappanten Geschmacksveränderungen hinsichtlich der Klangfarbeverwendung spricht Halm aber gar nicht.

Der besprochene musikkulturgeschichtliche Grundgedanke, der wohl den Einzelbetrachtungen Halms Anspruch auf allgemeinere kunstwissenschaftliche Bedeutung geben könnte, wenn er eben zu einer Grundlage taugte, muß also als unfruchtbar bezeichnet werden. Viel anregende Kraft steckt jedoch in den Einzeluntersuchungen über die Form und formale Einzelheiten in der Fuge und Sonate. Was hier vorgetragen wird, interessiert aber weniger den Kunstpsychologen und Ästhetiker als den praktischen Musiker, dem es für sein eigenes Schaffen oder Nachschaffen von Wichtigkeit sein muß, begriffliche Klarheit über die absolut musikalischen Beweggründe des musikalischen Formens zu erlangen. Ich möchte daher auf diesen Teil der Arbeit Halms hier nicht näher eingehen, da sich nur zu Fachmusikern darüber sprechen ließe. Im allgemeinen möchte ich meinen Standpunkt zu diesen Teilen des Halmschen Buches einen nur dem Prinzipiellen bedingt zustimmenden nennen, und das deshalb, weil ich zumal den theoretischen Voraussetzungen des Verfassers, bei denen mir die Vernachlässigung der rhythmischen Faktoren besonders auffällt, nicht immer beipflichten kann. Seine Beweisführungen werden somit oft einseitig. Man kann eben über ein musikalisches Getriebe nur sprechen, wenn man die Wechselwirkung der tonräumlichen und rhythmischen Kräfte aufdeckt.

Oft fordern die Kritiken an der formalen Gestaltung in den besprochenen Werken der Meister, und nicht minder die ästhetischen Urteile Halms zu scharfem Widerspruch heraus. Der Verfasser ist zu sehr subjektiv empfindender temperamentvoller Künstler, als daß er zur Beurteilung solcher Fragen den nötigen Abstand gewinnen könnte. Man merkt es allerorten, daß er nach einem in seinem eigenen Schaffen befolgten, an dem Vorbilde Bruckners orientierten Schönheitskodex seine Urteile bemißt.

Weshalb ich trotz aller dieser Einwände auf das Buch mit einem gewissen Nachdruck hinweisen möchte, das ist der Umstand, daß mir kaum eine zweite Arbeit bekannt ist, in der ein selbst Schaffender mit solchem Ernste und intellektuellem Vermögen vom Handwerk seiner Kunst spricht. Halm ist unzweifelhaft ein eigener Kopf, das läßt allein schon seine kernhafte plastische Sprache erkennen.

Berlin.

Hermann Wetzel.

Schriftenverzeichnis für 1915.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Külpe, O., Meumann und die Ästhetik. Zeitschrift für pädagogische Psychologie XVI, 232.

Liebert, A., Bericht über den Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Kantstudien XIX, 506—520.

Medicus, F., Giordano Bruno als Ästhetiker. Logos V.

Panofsky, E., Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. XII, 209 S. gr. 8°. Berlin, Reimer. 6 M.

Baldwin, J. M., Genetic theory of reality; being the outcome of genetic logic as issuing in the aesthetic theory of reality called pancalism. XVII, 335 S. 8°. Putnam, New York. 2 Dollar.

Bär, H., Betrachtungen über Metaphysik und Kunst. 98 S. 8°. Straßburg, Trübner. 2 M.

Bosanquet, B., Three lectures on aesthetic. IX, 118 S. 12°. Macmillan, New York. 1,25 Dollar.

Conrad, W., Die wissenschaftliche und die ästhetische Geisteshaltung und die Rolle der Fiktion und Illusion in derselben. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik Bd. 158, Heft 2, S. 129—167.

Halm, A., Das Erwachen der Ästhetik. Der neue Merkur, Juni 1914.

Meumann, E., Kunsttätigkeit und Methode zu ihrer Erforschung. Zeitschrift für das ges. Fortbildungsschulwesen in Preußen XII, 1915.

Simmel, G., Studien zur Philosophie der Kunst, besonders der Rembrandtschen. Logos V, 1, S. 221—238.

Stern, P., Über das Problem der künstlerischen Form. Logos V, 2.

Woodberry, G. E., Two phases of criticism: historical and aesthetic. 70 S. 8°. Woodberry, New York. 1,50 Sh.

2. Prinzipien und Kategorien.

Bartning, O., Überlieferung und bewußte Kunst. Kunstwart XXVIII, 53—59.

Behne, A., Kunst, Geschmack und Nachahmung. Kunstgewerbeblatt XXVI.

Coellen, L., Geschichtliche Gebundenheit und zeitlose Gültigkeit des Kunstwerkes. Rheinlande XV.

Dresdener, A., Die Kunstkritik: ihre Geschichte und Theorie. VII, 359 S. gr. 8°. München, Bruckmann. 8 M.

Ferree, C. E., Untersuchungsmethoden für die Leistungsfähigkeit der Augen bei verschiedenen Beleuchtungssystemen und eine vorläufige Untersuchung über die Ursachen unangenehmer optischer Empfindungen. Zeitschrift für Sinnesphysiologie Bd. 49, S. 59—78.

Funke, M. R., Psychologische Grundelemente in der Kunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII.

Funke, M. R., Naturphilosophie in der chinesischen Malerei. Beiträge zur Kenntnis des Orients XI.

Goebel, O., Amusie und Aphasie. Deutsche medizinische Wochenschrift 1914.

Hodler, F., Die Einheit des Kunstwerks. Das Werk 1914, Heft 1, S. 18—21.

Huther, A., Der Begriff des Ästhetischen psychologisch begründet. Archiv für die gesamte Psychologie Bd. 34, S. 53—64.

Kober, A., Wesen und Methode der Literaturwissenschaft. Germ.-Rom.-Monatsschrift VII.

Köhler, W., Akustische Untersuchungen. Zeitschrift für Psych. u. Phys. der Sinnesorgane LXXII, 1—192.

Michel, W., Fortschritt im Künstlerischen. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 35, S. 372—376.

Michel, W., Der Tod des Ästheten. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 36, S. 61—68.

Parsons, J. H., An introduction to the study of colour vision. 316 S. 8°. Cambr. Univ. Press. 12 Sh.

Raphael, M., Die Wertung des Kunstwerkes. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 36, S. 84—99.

Reik, Th., Literatur, Kunst, künstlerisches Schaffen und Genuß. Jahrb. f. Psychoanalyse VI.

Schnyder, O., Grundzüge einer Philosophie der Musik. X, 150 S. Frauenfeld, Huber. 2,80 M.

Staley, D. M., Psychology of the spoken word. 370 S. 12°. Boston, Badger. 1914. 3 Sh.

Witasek, St., Über ästhetische Objektivität. Zeitschrift für Phil. u. phil. Kritik Bd. 157, S. 27—179.

3. Kunst und Natur.

Strunz, F., Goethes Naturgefühl. Das literarische Echo XVII.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Brückner, F. W., In der Dichterwerkstatt. Kath. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht IV.

Lütgenau, F., Wie schuf Ibsen? Westfäl. Magazin IV.

Messer, A., Das freie literarische Schaffen in Kindheit und Jugend. Zeitschrift für pädagogische Psychologie XVI, 37—48.

2. Anfänge der Kunst.

Baege, M. H., Maltechnik der Urmenschen. Geschichtsblätter für Technik, Industrie und Gewerbe 1915.

Baglioni, S., Instrumente einiger asiatischer Völker. Zeitschrift für Ethnologie XLVI.

Baglioni, S., Zur Kenntnis der natürlichen Musik. Zeitschrift für Ethnologie XLVI.

Einstein, K., Negerplastik. XXVII, 111 S. 119 Abbild. Lex. 8°. Leipzig, Verlag der weißen Bücher. 14 M.

Götze, A., Kunstfertigkeit der vorgeschichtlichen Bronzezeit. Die Saalburg. 1914, 32—33.

Prietze, R., Bornulieder. Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen XVII, 3 Abt.

Sonneck, O. G., Early opera in America. VIII, 230 S. New York, Schirmer. 5 Sh.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Bapp, K., J. S. Bach und Richard Wagner. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 6, S. 49—51.

Beethoven-Forschung, Lose Blätter. Herausg. von Th. v. Frimmel. Wien-Mödling, Thomas.

Berlioz, H, Gluck and his operas. 8°. London, Reeves. 4 Sh.

Bie, O., Deutsche Musik. Neue Rundschau 4, S. 530—541.

Ebel, A., Futuristische Musik. Allgemeine Musikzeitung XLII, 3—4.

Ferretini, E., C. W. Gluck. 86 S. 16°. Torino, Lattes. 1,50 L.

Fleischer, O., Ritterliche Tonkunst. Burgwart XV, 7.

Fred, W., Mozart. Schaubühne 2, 3, 4.

Gatti, G. M., Giorgio Bizet. 95 S. 16°. Torino, Lattes. 1,50 L.

Goldschmidt, H., Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. 462 S. gr. 8°. Zürich, Rascher. 11 M.

Griesbacher, P., Choral-Harmonik. Cäcilienvereinsorgan L.

Handke, R., Beethovens Neunte Symphonie und J. S. Bach. Die Musik XIV, April.

Huschke, K., Beethovens Stellung zu Bach und Händel. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 21, S. 185—186.

Jacobi, M., Felix Mendelssohn-Bartholdy. 34 S. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 0,60 M.

Kock, A., Bedeutung der Musik für den Gottesdienst. Cäcilienvereinsorgan Bd. L.

Krebs, K., Musik unter Wilhelm II. Deutschland unter Wilhelm II. Herausg. von Ph. Zorn. Berlin, Hobbing. Bd. III.

Lach, R., Einfluß des Orients auf die Musik des Abendlandes. Österreichische Monatsschrift für den Orient XL.

Lenormand, René, A study of modern harmony. 156 S. London, Williams. 5 Sh.

Newman, E., Wagner as man and artist. XV, 386 S. 8°. New York, Dutton. 3,50 Sh.

Newton, R. H., The mysticism of music. 8°. New York, Putnam. 3 Sh.

Petschnig, E., Musikalische Zukunftsbetrachtungen. Signale für die musikalische Welt XIV—XVI.

Raabe, P., Mozarts künstlerische Persönlichkeit. Vortrag. 15 S. 8°. Weimar, Böhlaus Nachf.

Reichenlechner, A., Der gregorianische Choral in Theorie und Praxis. Musica sacra 1915.

Riemann, H., Begleitendes Kunstlied im 14. Jahrhundert. Die Musik, Januar.

Riemann, H., Studien zur byzantinischen Musik. Heft 2. 17 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 0,75 M.

Roth, H., J. S. Bachs C-moll Passacaglia und die verwandten Werke Buxtehudes. Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1915.

Salm, C., Modernes Lied. Die Musik 1915, April.

Schmitz, E., Das »Triumphlied« von Brahms. Hochland, Mai.

Spaun, P. v., Musik und Seele. Bayreuther Blätter 1915.

Specht, R., Von neuer und alter Musik. Der Merker VI.

Springer, M., Choralbegleitung. Cäcilienvereinsorgan L.

Srawley, R. J. N., The early history of the liturgy. XX, 257 S. 12°. New York, Putnam.

Straeten, E. S. J. van der, History of the violoncello. 8°. London, Reeves. 21 Sh.

Upton, G. P., The song (story and psychology of the song). VII, 186 S. 8°. Chicago, Clurg.

Wallace, W., The musical faculty; its origin and processes. VI, 228 S. 8°. New York, Macmillan. 1,75 Sh.

Weigl, B., Alterierte Akkorde. Die Musik XIV, Januar.

Wellesz, E., Fragen und Aufgaben der musikalischen Orientforschung. Österreichische Monatsschrift für den Orient XL.

Wetzel, H., Musikalische Bildung. Die Musik XIV, April.

Wortsmann, S., Die deutsche Gluck-Literatur. VIII, 121 S. 8°. Nürnberg, Koch. 2,50 M.

Geiger, L., Iffland: eine Denkschrift über das Berliner Theater. Nord und Süd 1915, Oktober.

Kienzl, H., Grabbe und das deutsche Theater. Der Türmer 1915, Juni.

Schaaf, E., An analysis of the Tannhäuser score. 45 S. New York, Newark. 1 Sh.

Strunz, F., Eine Schauspielerin der Romantik. Das literarische Echo XVII, 837—844.

4. Wortkunst.

Adler, F. H., Herder and Klopstock; a comparative study. 231 S. 8°. New York, Stechert. 1 Sh.

Bailey, J., Milton. 256 S. 12°. London, Williams. 1 Sh.

Belsito, G. di, Carlo Baudelaire. 120 S. 12°. Milano, Quintieri. 2 L.

Biese, A., Dichtung und Zeitseele. Monatsschrift für höhere Schulen Heft 1, S. 3—5.

Biese, A., Literatur unter Wilhelm II. Deutschland unter Wilhelm II. Herausg. von Ph. Zorn. Berlin, Hobbing. Bd. III.

Bobeth, J., Die literarischen Strömungen des 19. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zur zeitgenössischen Politik. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 2, S. 88—97.

Borgese, G. A., Studi di letteratura moderna. 392 S. 16°. Milano, Treves. 4 L.

Buecheler, F., Aristophanes' Wolken, in kl. Schr. I.

Carter, H., The new spirit in drama and art. 270 S. 8°. New York, Kennerley. 5 Sh.

Cecchi, E., Storia della letteratura inglese nel secolo XIX. Vol. I, 400 S. 16°. Milano, Treves. 4 L.

Chandler, F. W., Aspects of modern drama. VIII, 494 S. New York, Macmillan. 2 Sh.

Chini, M., Federigo Mistral. 84 S. 16°. Genova, Formiggini. 1 L.

Cocchia, E., Introduzione storica allo studio della letteratura latina. VIII, 382 S. 16°. Bari, Laterza. 5,50 L.

Coleman, A., Flauberts literary development. XV, 153 S. 8°. 1,50 Sh.

Cruse, A., English literature trough the ages. 592 S. 8°. London, Harrap. 1914.

Crusius, O., Betrachtungen einer Persertragödie des Aeschylus. Süddeutsche Monatshefte, April.

Düsel, F., Literaturdramen. Kunstwart XXVIII, S. 213—219 u. 1101—1111.

Eckhardt, E., Zur Charakteristik von Charles Dickens. Germ.-Rom. Monatsschrift VI.

Faguet, E., Balzac. 238 S. 8°. Boston, Mizzlin. 1914. 2 Sh.

Farinelli, A., Weltliteratur der Gegenwart von Deutschland aus überblickt. Deutsche Literaturzeitung 1053—1062.

Gache, F., Racine. 38 S. 8°. Nîmes, Chastanier.

Genovesi, A., La letteratura nella Grecia moderna I (1453—1700). 20 S. 8°. Napoli, Federico. 2 L.

George, W. L., Anatole France. 128 S. 12°. London, Nisbet. 1 Sh.

Glatzer, J., R. Brownings Liebeslyrik. Zeitschrift für franz. und engl. Unterricht XIV, 1915.

Glatzer, J., R. Brownings Beziehungen zur Renaissance in einigen seiner Dichtungen. Zeitschrift für franz. und engl. Unterricht XIII, 1914.

Graetzer, F., Dichtung im Kriege. Gegenwart XXIII.

Gray, W., The poets laureate: their history and their odes. XI, 305 S. 8°. New York, Dutton. 2,50 Sh.

Havenstein, M., Peer Gynt. Preußische Jahrbücher, Mai.

Heinemann, K., Die klassische Dichtung der Römer. 246 S. kl. 8°. Leipzig, Kröner. 1,20 M.

Hinchman, W. S., A history of english literature. XII, 453 S. 12°. New York, Century Co.

Howe, P. P., Bernard Shaw. 174 S. 8°. London, Secker. 7 Sh.

Hunziker, F., Der alte »Grüne Heinrich«. Das literarische Echo XVII, 400—408.

Ilgenstein, H., Mörikes Lyrik. Die Gegenwart Nr. 25.

Jurenka, H., Neue Lieder der Sappho und des Alkaios. Wiener Studien XXXVI.

Kaweran, S., Stefan George und Rainer Maria Rilke. 150 S. 8°. Berlin, Curtius. 3 M.

Körte, A., Die griechische Komödie. kl. 8°. Leipzig, Teubner. 1,25 M.

Kubbe, Wirklichkeit und Phantasie in der Dichtung. Zeitschrift für christliche Erziehungswiss. VIII.

Levi, E., Poesia di popolo e poesia di corte nel trecento. 260 S. 16°. Livorno, Giusti. 3,50 M.

Lewisohn, L., The modern drama. 340 S. 12°. New York, Huebsch.

Lorenzo, G., Il romanzo italiano da Manzoni à d'Annunzio. IX, 335 S. 16°. Bologna, Zanichelli. 5 L.

Löwis, A. v., Kritisches zur vergleichenden Märchenforschung. Zeitschrift des Vereins für Volkskunde XXV.

Markowić, Z., Der Begriff des Dramas bei Wyspianski. V, 123 S. gr. 8°. Agram, Hartman. 3 M.

Messenly, R., Die erzählende Dichtung und ihre Gattungen. Deutsche Rundschau 1915, März.

Minckwitz, J., Randglossen zu E. Brownings Poems before Congress. Anglia XXXIX, Neue Folge XXVII.

Petsch, R., Neue deutsche Dramenliteratur. Preußische Jahrbücher. Bd. 160.

Pfitzner, H., »Der arme Heinrich«. Das Epos und das Drama. Der Merker VI.

Pinero, A. W., Robert Louis Stevenson as a dramatist. 78 S. 8°. New York, Dramatic museum of Columbia Univ.

Quenzel, K., Grundriß der deutschen Literaturgeschichte. 98 S. kl. 8°. Leipzig, Hesse.

Rausse, H., Geschichte des deutschen Romans bis 1800. VII, 172 S. kl. 8°. Kempten, Kösel. 1 M.

Ritter, O., Die Geschichte der französischen Balladenformen von ihren Anfängen bis zur Hälfte des 15. Jahrhunderts. X, 208 S. gr. 8°. Halle, Niemeyer. 6 M.

Roy, B. K., Rabindranath Tagore, the man and his poetry. 223 S. 12°. New York, Dodd. 1,25 Sh.

Rudland, E. M., Ballads of old Birmingham. 163 S. New York, Nutt.

Sainati, A., La lirica di Torquato Tasso. Parte II. 279 S. 8°. Pisa, Spoerri. 6 L.

Sandars, M. F., Honoré de Balzac. 8°. New York, Lane. 1,50 Sh.

Saran, Goethes Mahomet und Prometheus. XIX, 136 S. 8°. Halle, Niemeyer. 3,60 M.

Schian, M., G. Hauptmann und die Religion. Eckart IX.

Schneegans, H., Theorien über Entstehung der altfranzösischen Heldendichtung. Internationale Monatsschrift IX.

Scholz, H., Die geistliche Dichtung des Mittelalters. Eckart IX.

Schöningh, Th., Das Studium der Beredsamkeit in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Die neueren Sprachen XXIII.

Schulze-Berghof, P., Germanisch-dichterische Monumentalkunst. Bühne und Welt XVII.

Sederer, M., R. Dehmel. Gedankengänge in seinen Werken. Zeitschrift für Realschulwesen XL.

Seidenfaden, Th., Poesie und Geschichte. Kath. Zeitschrift für Erziehung und Unterricht 1915.

Sélincourt, E. de, English poets and the national ideal: four lectures. 119 S. 8°. New York, Oxford Univ.

Smith, C. A., The american comedy. 310 S. Boston, Badger. 1 Sh.

Specht, R., Zum »Bogen des Odysseus«. Der Merker VI.

Strecker, K., Deutsche Kriegsdramen. Eckart IX.

Sudhans, S., Menanderstudien. VII, 97 S. 8°. Bonn, Marcus & Weber. 4 M.

Vogel, P., Das Bildungsideal der deutschen Frühromantik. VII, 88 S. Lex. 8°. Berlin, Weidmann. 2,40 M.

Walker, H., The english essay and essayists. 352 S. 8°. London, Dent.

Walzel, O., Das bürgerliche Drama. Neue Jahrb. für das klassische Altertum. I. Abt. XXXV u. XXXVI, S. 99—129 u. 172—200.

Walzel, O., Objektive Erzählungskunst. Germ.-Rom. Monatsschrift VII, 161—177.

Warstat, W., Deutsche Kriegsdichtung heut und vor 100 Jahren. Die Grenzboten 1915, 19.

Wheeler, C. B., Six plays by contemporaries of Shakespeare. 608 S. 8°. London, Milford. 1 Sh.

Wilbur, W. A., English rhetoric. IX, 315 S. 8°. London.

Wöhlert, H., Das Weltbild und Klopstocks Messias. VII, 41 S. gr. 8°. Halle, Niemeyer. 1,20 M.

Wolzogen, H. v., »Epimenides' Erwachen«. Bayreuther Blätter. Bd. XXXVIII, Stück 1—3.

Wüst, P., Entstehung und Aufbau von Kellers Seldwyler Novelle »Kleider machen Leute«. Mitteilungen der literarhist. Gesellschaft, Bonn IX, X.

Wynne, A., The growth of english drama. 282 S. 8°. Clarendon Press. 3 Sh.
Zeitler, J., Soll der Dramatiker schweigen? Grenzboten, Nr. 23.
Zentrini, P., Carducci und seine deutschen Übersetzer. Wissen und Leben VIII.

5. Raumkunst.

Behne, A., Zur neuen Kunst. 32 S. 8°. Sturmbücher. Berlin, Verlag Der Sturm. 0,50 M.
Behrendt, W. C., Krieger- und Siegesdenkmäler in der Vergangenheit. Der Kunstfreund Heft 8, S. 231—240.
Biermann, G., Barock und Rokoko, Deutsches. Herausg. im Anschluß an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst, 1650—1800, in Darmstadt. Leipzig, Verlag der weißen Bücher.
Furtwängler, A., Kleine Schriften II.
Haendcke, B., Malerei und Plastik unter Wilhelm II. Deutschland unter Wilhelm II. Herausg. von Ph. Zorn. Berlin, Hobbing. Bd. III.
Haupt, A., Holz als maßgebender Stoff germanischer Kunstbetätigung. Mannus IV—VI.
Michel, W., Von deutscher Form. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 36, S. 143—158.
Osborn, M., Das Antlitz der Großstadt. Kunstfreund 1915.
Pfleiderer, R., Antike und moderne Kunst in vergleichender Forschung. Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 1915.
Pica, W., Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri. 310 S. Milano, Casa Edit. d'Arte. 30 L.
Pochettino, G., Schemi di storia dell' arte. 150 S. 32°. Rocca S. Casciano, Capelli. 0,80 L.
Roses, M., Art in Flanders. VIII, 341 S. 1914.
Schmechel, M., Von deutscher Kunst. Akademische Blätter XXX.
Schubert-Soldern, F. v., Wesen des modernen Denkmalkults und seine psychologischen Grundlagen. Mitteilungen d. k. k. Zentralkommiss. z. Erforsch. d. Kunst- usw. Denkmäler. XIII, Folge 3.
Semrau, A., Kaufhaus und Verkaufsläden im Ordensland im 14. Jahrhundert. Mitteilungen d. Copernicus-Vereins f. Wiss. u. Kunst in Thorn Heft 22.
Steinbrucker, Ch., Lavaters physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst. Berlin, Borngräber. 6 M.
Strong, E. S., Art in Rome. 12°. New York, Scribner. 1914. 1,50 Sh.
Tietze, H., Neue Literatur über den deutschen Barock. Repertor. f. Kunstwiss. XXXVIII.
Weiß, K., Unsere zeitgenössische Kunst. Hochland Heft 7, S. 95—104.

Breuer, R., Wandlungen der Gotik. Kunstfreund Heft 5, S. 129—131.
Brinckmann, A. E., Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausg. von Burger. Lieferung 40, 41, 43.
Doering, O., Die deutsche Burg. 40 S. Lex. 8°. München, Allg. Vereinigung f. christl. Kunst. 0,80 M.
Ebhardt, B., Die Sprache deutscher Burgen. Burgwart Heft 1, S. 1—10.
Ehmke, F. H., 25 Jahre deutsche Baukunst. Börsenblatt für den deutschen Buchhandel 28, 29, 31. 1915, Mai und Juni.
Gerland, E., Wohnhaus der Byzantiner. Burgwart Heft 1, S. 10—19.

Hänselmann, J. F., Neue deutsche Bauten. Der Baumeister XIII, Beilage 40.
Havell, E. B., The ancient and medieval architecture of India. 266 S. 4°. London, Murray. 30 Sh.
Hildebrandt, H., Innenräume der Stadthalle zu Hannover. Moderne Bauformen 1915.
Hocheder, C, Architektonischer Gefühlsmaßstab. Architekton. Rundschau XXXI.
Hofmann, A., Baukunst der Renaissance. Deutsche Bauzeitung 1915.
Hoffmann, L., Architektonische Wirkungen. Monatsschrift f. Baukunst I.
Jaumann, H., Architektur-Kritik. Innendekoration XXVI.
Klopfer, Baukunst unter Wilhelm II. Deutschland unter Kaiser Wilhelm II. Herausg. von Ph. Zorn. Berlin, Hobbing. Bd. III.
Middleton, G. A. T., English church architecture from the earliest times to the Reformation. 118 S. 8°. London, Kelly.
Prévôt, C., Bürgerhäuser der Barockzeit in Magdeburg. Zeitschrift für Bauwesen LXV.
Richardson, A. E., Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland during the 18th and 19th centuries. XVI, 124 S. 8°. New York, Scribner.
Scheibe, W., Alte und neue Bauart. Die Schönheit XII.
Scheibe, W., Alte und neue Dorfbauten. Städtebau XII.
Simon, K., Rathäuser und Hallenbauten in Belgien. Kunstchronik. Neue Folge XXVI, 18, S. 233—244.
Stahl, F., Gegenwart und Zukunft deutscher Baukunst. Wasmuths Monatsschrift f. Baukunst Bd. I.
Tietze, H., Fortleben der Gotik durch die Neuzeit. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission f. Erforschung d. Kunst- usw. Denkmäler Bd. 13, 14.
Wolff, G., Wohnhausbau in Einheitsformen. Der Baumeister XIII.
Wölfflin, H., Die Architektur der deutschen Renaissance. Festrede. 16 S. 8°. München, Franz. 0,60 M.

Bogeng, G. A. E., Deutsche Einbandkunst auf der Leipziger Buchweltausstellung. Zeitschrift f. Bücherfreunde. Neue Folge. 7. Jahr, Heft 2.
Elster, A., Der Luxus und das Kunstgewerbe. Kunstgewerbeblatt XXVI, S. 22—33.
Hellwag, F., Hamburgs Stellung in der Pflege des Kunstgewerbes. Kunstgewerbeblatt XXVI, 134.
Hirschberg, L., Erinnerungen eines Bibliophilen. Berliner Börsencourier 203, 221, 237, 247.
Hobson, R. L., Chinese pottery and porcelain. 2 Bde. 258 u. 342 S. London, Cassell. 84 Sh.
König, H., Neuzeitliche Buchkunst und angewandte Graphik. Archiv für Buchgewerbe LI.
Köster, A., Antike Kleinkunst. Die Saalburg 30—31.
Lüthgen, G. E., Der Zweckgedanke im Kunstgewerbe. Kunstgewerbeblatt XXVI, S. 121—126.
Nentwich, M., Arabische Innenkunst. Gartenlaube 9.
Rosenberg, H., Das »synthetische Zeitalter« im deutschen Buchgewerbe. Das heilige Feuer I.
Salomon, M. C., Modern book illustrators and their work. VIII, 192 S. 4°. New York, Lane. 2,50 Sh.
Scheu, A., W. Crane. Die neue Zeit XXXVIII, 5.
Seidel, H. W., Das Erlebnis des Buchfreundes. Eckart IX.

Volkmann, L., Was bleibt uns von der Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik? Börsenblatt f. d. deutschen Buchhandel 1915, April.
Wagner, M., Kunst im Ingenieurbau. Deutsche Bauzeitung 1915.

Ady, C., Italian gardens of the renaissance. XII, 299 S. 8°. New York, Scribner. 3 Sh.
Burner, R., Heldengrabmäler. Westermanns Monatshefte, Mai.
Eimler, A., Von alter Gartenkunst. Gartenwelt XIX, 2.
Fischel, H., Geschichte der Gartenkunst. Kunst und Kunsthandwerk XVIII.
Hilmeyer, A., Kriegergräber und Denkmäler. Plastik.
Parsons, S., The art of landscape architecture. XXI, 347 S. New York, Putnam. 3,50 Sh.

6. Bildkunst.

Ady, C., Sandro Botticelli. 114 S. 8°. New York, Nally.
Avenarius, F., Apokalyptisches in unserer Bilderkunst. Kunstwart, Februar, S. 133 bis 138.
Bamstark, A., Antike Bildkomposition in christlicher Umdeutung. Monatsschrift für Kunstwissenschaft VIII.
Breuer, R., Deutsche Maler. Deutsche Kunst und Dekoration XXXVI, S. 3—16 und S. 161—174.
Chubb, E. W., Sketches of great painters. 263 S. 8°. Stewart & Kidd.
Church, A. H., The chemistry of paints and painting. XX, 388 S. 12°. New York, Macmillan.
Corwegh, R., Neuzeitliche deutsche Holzschnitte. Westermanns Monatshefte 1915, April.
Davies, R., Six centuries of painting. XV, 338 S. 4°. New York, Dodge. 5 Sh.
Deinhardt, K. A., Entwicklungsproblem der deutschen Malerei. Freie deutsche Blätter XV, 6. Juni.
Eddy, A. J., Cubists and post-impressionism. X, 246 S. 8°. Chicago, Clurg. 3 Sh.
Eyre, J. R., Monograph on Leonardo da Vinci's »Mona Lisa«. 56 S. 4°. London, Grevel. 5 Sh.
Friedländer, M. J., Antwerpener Manieristen. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlung Bd. XXXV.
Graber, H., Max Buri. Deutsche Kunst und Dekoration XXXV, 399—400.
Hantke, M., Mittelalterliche Wandmalereien in der Kirche zu Dargitz. 16 S. gr. 8°. Pasewalk, Schnurr. 1 M.
Hasserodt, O., Zu den experimentellen Untersuchungen über Bildverständnis Zeitschrift f. pädagog. Psychologie 1914, Heft 3, S. 184—195.
Hueffer, Holbein. 87 S. 8°. New York, Nally. 1,25 Sh.
Khvoshinsky, B. und Salmi, M., I pittori dal XIII al XV secolo. Vol. II. I fiorentini del trecento. 77 S. 8°. Roma, Loescher. 10 L.
Kreitmaier, J., Grünewald und Greco. Stimmen aus Maria Laach Bd. 88 u. 89.
Lehmann, K., Alte Glasmalerei. Die Saalburg XXX—XXXI.
Leonhard, W., Mosaikstudien zur Casa del Fauno in Pompeji. VI, 77 S. Lex. 8°. Neapel, Detken. 8 L.
Osborn, M., Deutsche Meister des 19. Jahrhunderts. Westermanns Monatshefte 1915, Juni.
Osmaston, F. P. B., The art and genius of Tintoret. 2 vols. 4°. London, Bell. 52 Sh.

Paul, B., Dekorationsmalerei. Wasmuths Monatsschrift für Baukunst I.
Poore, H., Pictorial composition and the critical judgment of pictures. 282 S. 8°. New York, Putnam.
Schmidt, P. F., Malerei des Barock und Rokoko in Deutschland. Westermanns Monatshefte, Mai.
Segmiller, L., Über Glasmalerei. Kunstgewerbeblatt XXVI, S. 92—95.
Sybel, L. v., Sinn der Katakombenmalerei. Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus LVII, 3. März.
Testi, L., La storia della pittura veneziana. Parte II. 780 S. 4°. Bergamo, Ist. ital. d'arti grafiche. 40 L.
Voll, K., Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. Bd. II. Ital. Meister. 184 S. Lex. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 8 M.
Wolf, G. J., Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst, 1650—1800, in Darmstadt. Kunst für Alle XXIX.
Zimmermann, H., H. Burgkmair d. Ä. Holzschnittfolge 2. Genealogie Kaiser Maximilians I. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsamml. XXXV.

Creutz, M., Beiträge und Studien zur niederrheinischen Plastik. Zeitschrift für christliche Kunst 1914.
Creutz, M, Studien zur Kölner Plastik der romanischen Zeit. Zeitschrift für christliche Kunst XXVII.
Marquand, A., Luca della Robbia. London, Milford.
Mayer, A. L., Entwicklungsgeschichte der christlichen Plastik in Spanien. Zeitschrift für bildende Kunst L, 129—144.
Neuber, H., Ludwig Juppe v. Marburg. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik am Ausgang des Mittelalters. XII, 202 S. Lex. 8°. 20 Tafeln. Marburg, Elwert. 12 M.
Schmidt, P. F., Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Kunstchronik. Neue Folge XXVI, 14, S. 185—196.
Steindorff, G., Altägyptische Porträtplastik. Velhagen & Klasings Monatshefte, April.
Studniczka, F., Die griechische Kunst an Kriegergräbern. 31 S. 4°. 24 Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner. 2 M.
Vitry, P., La sculpture française du moyen age et de la renaissance au musée du Louvre. 35 S. 8°.
Vitry, P., La sculpture française du XVIIe et du XVIIIe siècle au musée du Louvre. 30 S. 8°.
Waldstein, C., Greek sculpture and modern art. XII, 70 S. 8°. New York, Putnam.
Weber, O., Altbabylonische Plastik. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlung 1915.
West, R., Bernhard Hoetger und die Stilwandlung des 20. Jahrhunderts. Cicerone VII.
Wolter, F., Bayerische Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts. Festschrift des Münchener Altertumsvereins zur Erinnerung an das 50jährige Jubiläum. München 1914.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Bock, F., Gotik und deutsche Wissenschaft. Heimdall XX.
Braungart, R., Der Krieg und die Kunst. Die Kunst für Alle XXVIII.
Breuer, R., Von toten und lebendigen Denkmälern. Der Kunstfreund. Heft 8, Mai.

Ehrenberg, H., Der Krieg und die Kunst. Kriegsvorträge der Universität Münster i. W. 8°. Münster, Borgmeyer. 0,50 M.

Eucken, R., Die Weltliteratur und der Krieg. Eckart IX.

Friedmann, A., Der Krieg und die Kunst des Kindes. Westermanns Monatshefte, Juni.

Hinzelmann, L., Unsere Baukunst und der Krieg. Der Baumeister XIII, Beil. 61.

Heuß, T., Krieg und Kunst. Die Hilfe. Heft 14, April.

Imelmann, R., Der deutsche Krieg und die englische Literatur. 27 S. gr. 8°. Leipzig, Wolff. 0,50 M.

Kretzschmar, H., Der Krieg und die deutsche Musik. Die Stimme Bd. IX.

Lüthgen, G. E., Das Kunstgewerbe und der Krieg. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 36, S. 49—58.

Matthaei, A., Der Krieg von 1914 und die bildende Kunst in Deutschland. Vortrag. 31 S. 8°. Danzig, Kafemann. 0,50 M.

May, R., Die großen literarischen Gesellschaften. D. liter. Gesellsch. 1915, Heft 1—2.

Oechelhaeuser, A. v., Krieg und Kunst. Vortrag. 32 S. 8°. Karlsruhe, Braunsche Hofbuchdruckerei. 0,50 M.

Petsch, R., Der gegenwärtige Krieg und die dramatische Literatur. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 1 u. 5, S. 43—51, 346—353.

Pfleiderer, R., Kunst und Christentum. Christl. Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus LVII, 5. Mai.

Rauscher, U., Der Krieg und die Literatur. 56 S. 8°. München, Müller.

Roumieux, C., L'art et la démocratie. 11 S. 8°. Toulouse, Laclan.

Servaes, F., Krieg und Kunstmarkt. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 35, S. 343—350.

Steinlein, S., Krieg und Kunst. Kunst und Handwerk LXV.

Warren, H., Poetry and war. 32 S. 8°. London, Milford.

Waterhouse, G., The literary relations of England and Germany in the seventeenth century. XX, 190 S. 8°. New York, Putnam.

Wedendorf, H., Nebenberufe für Künstler. Gegenwart Nr. 11, S. 167—169.

West, R., Der Dreißigjährige Krieg und die Kunst. Preußische Jahrbücher Bd. 159.

8. Neue Zeitschriften.

Der Aufbruch. Monatsblätter aus der Jugendbewegung. Herausgeber Ernst Joël. Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena. Geschäftsstelle und Schriftleitung Charlottenburg 4, Wielandstr. 18. Preis halbjährlich 2,50 M. Seit Juli 1915.

Wasmuths Monatsschrift für Baukunst. Neu nur Heft 1—6. Vom 7. Heft ab vereinigt mit: Architektonische Rundschau, Eßlingen, 31. Jahrgang, 12 Hefte, vierteljährlich 6 M.

Das heilige Feuer. Monatsschrift für naturgemäße, deutsch-völkische und christliche Kultur und Volkspflege. Herausgegeben von Ernst Thrasolt. Paderborn, Jungfermann. 12 Hefte. Halbjährlich 2,50 M.

VII.

Zur begrifflichen und geschichtlichen Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst.

Eine kunstgeschichtsphilosophische Studie[1]).

Von

Gerhart Rodenwaldt.

Voraussetzung der Kunstgeschichte ist das Prinzip steter Veränderung. Die Kunst hat keine Ziele erreicht, keine Wahrheiten entdeckt, keine Problemlösungen geschaffen, die unverrückbar, allgeltend gewesen sind. Eine Kunst und ein Kunstwerk können den einzelnen und die Menschheit nicht dauernd erfreuen. In den Gesetzen der menschlichen Psyche ist es begründet, daß jeder Eindruck wiederholt sich abschwächt; daher kann die Kunst nie auch nur einen Moment stehen bleiben; sie muß rastlos nach neuen Formen und Fassungen trachten. Solange es überhaupt Kunst gibt, ist sie in ruhelosem Streben nach Neuem. Der echte Künstler ist ewig ein Suchender. Je nach der psychischen Disposition, deren Erregbarkeit verschieden ist, der Zeit und des Volkes vollzieht sich dieser Wandel in langsamerem oder schnellerem Tempo.

Die Kunst zweier Perioden zweier verschiedener Völker bezeichnen wir als klassisch, die der griechischen Antike und die der italienischen Renaissance. Bei der antiken Kunst haben wir einen zwiefachen Sprachgebrauch, den einen, populären, nach dem die gesamte Kunst der Antike, zum Teil im Gegensatze zu der des Mittelalters, als klassisch bezeichnet wird, und einen anderen, wissenschaftlichen, der darunter nur eine Periode der griechischen Kunst, von Pheidias bis Lysippos, begreift. Nur von diesem zweiten ist hier die Rede. Beide Perioden sind durch geschichtlichen Zusammenhang und geschichtliche Parallelität nahe miteinander verwandt. Aber wir verstehen unter der Bezeichnung des Klassischen mehr als eine konventionelle Benennung zweier gleichgestimmter Zeiten künstlerischen Schaffens; wir

[1]) Obige Skizze wurde fern von jeder wissenschaftlichen Literatur in verschiedenen Etappen — letzteres buchstäblich — geschrieben. Daher ist von jeder Bezugnahme auf zugrundeliegende oder abweichende Ansichten abgesehen worden.

wenden den Ausdruck an zur Bezeichnung dessen, daß die Kunst dieser beiden Perioden und zwar das, worin sie in beiden übereinstimmend sich äußert, eine schlechthin vollkommene, absolut und objektiv die denkbar beste ist. Unter dieser Überzeugung formt sich die Vorstellung von der ewig gleichmäßigen Veränderung der Kunst zu dem Bilde des Hinaufsteigens zu jenen beiden Höhen und des Herabsinkens in die Tiefe. Diese Auffassung, die sich der allgemeinen Kulturgeschichte anpaßt, ist die herrschende im allgemeinen Bewußtsein und war die herrschende in allen Darstellungen der Kunstgeschichte.

Dagegen wandte sich eine mehr analysierende als kritische Forschung. Sie wurde zur Vertreterin der Rechte jener Zeiten künstlerischer Produktion, die das herrschende Urteil nicht als vollkommen anerkannte, und suchte ihren Wert zu heben, indem sie skeptisch jede Berechtigung eines Werturteils verneinte. Der Kampf für den einzelnen führte zur Resignation im allgemeinen. Sie bestritt das Recht, eine Kunst als die objektiv beste zu bezeichnen, und erkannte nur eine relative Bewertung an, nach der jede Kunst einer Zeit eben die für diese beste sei. Darnach gäbe es kein Auf- und Absteigen in der Entwicklung der Kunst, sondern nur eine gleichmäßige Veränderung, kein Besserwerden, sondern nur ein Anderswerden. Diese wissenschaftliche Anschauung kam einer ähnlich gearteten Stimmung theoretisch veranlagter moderner Künstler entgegen, die aus der skeptischen Resignation des Werturteils das Recht ableitete, in ihrem Schaffen an die Kunst von Zeiten und Völkern anzuknüpfen, die nach der herrschenden Meinung primitiv, nach ihrer Ansicht jedoch einfach anders ist.

Diese rein registrierende und analysierende Methode hat den Vorzug jeglicher Vorsicht im Urteil, weniger angreifbar zu sein; trotzdem wird eine kritische Geschichtswissenschaft nie ganz auf ein Werturteil verzichten können. Gibt es nun die Möglichkeit, einen bestimmt definierbaren Maßstab zur Beurteilung der nicht nur relativen, sondern auch absoluten Vollkommenheit einer Kunst zu finden?

Voraussetzung dafür ist, objektive Merkmale des Kunstwerks zu finden, die der Beurteilung und Vergleichung zugänglich sind. Da die Frage ganz allgemein gestellt wird, ist es notwendig, Merkmale so allgemeiner Art zu nehmen, daß sie für jede Art bildender Kunst und, wenn möglich, auch der anderen Künste zutreffen. Aus dieser Allgemeinheit ergibt sich die Folge, daß auch die Schlüsse nur allgemeiner Natur sein können. Die Merkmale selbst müssen objektiver Art sein, und darum müssen Begriffe psychologischer Ästhetik, die sich mit dem Wirken des Kunstwerkes befassen, ferngehalten werden.

Zwei Eigenschaften machen das Wesen des Kunstwerkes aus; die

eine ist seine Ähnlichkeit mit der Natur, die andere die Abweichung von der Natur. Sie sind einander entgegengesetzt und stehen im ewigen Streite miteinander. Für die eine mag das Wort »Nachahmung«, μίμησις, gewählt werden, für die andere der Begriff der Stilisierung. Beide Ausdrücke bezeichnen die objektiv sehbaren, greifbaren oder hörbaren Wirkungen der Tätigkeit des Künstlers an seinem Material. Ich möchte sie in ausdrücklichen Gegensatz zu parallelen Begriffen wie Abstraktion und Einfühlung stellen, die der Analyse der ästhetischen Empfindung entnommen sind. Diese letzteren können nicht zur Erklärung der objektiven Tatsachen dienen.

Jedes Kunstwerk ist eine μίμησις der Natur. Allein ein Werk, das nichts als Nachahmung der Natur wäre, ist kein Kunstwerk. Dazu wird es erst durch eine positive Zutat, die etwas von der Natur abweichendes hinzufügt, die Stilisierung.

Das Merkmal der Nachahmung gilt ohne weiteres für den größten Teil der bildenden Kunst, Malerei und Plastik, ebenso für die Poesie. Man kann diese Forderung jedoch theoretisch durchführen für jegliche Art der Kunst, auch für die Architektur und das Kunstgewerbe und in gewissem Sinne auch, wo es am schwersten scheint, für das geometrische Ornament und die Musik.

Für jedes Bauwerk ergibt im voraus die Bestimmung des Zweckes, des Platzes, des Materials, der Kosten usw. einen idealen Bau, den der Architekt zu gestalten hat. Durch diese Bestimmungen ist der Bau gewissermaßen der Idee nach vorhanden, und der Baumeister verhält sich dazu bei seinem Entwurf wie der Bildhauer zu seinem Modell. Aus jedem Preisausschreiben für einen bestimmten Bau ließe sich ein solches Naturvorbild für den Architekten-Künstler konstruieren. Im Verlauf der Architekturgeschichte sind solche Vorbilder meist noch viel realer vorhanden gewesen in den Bauten, die dem Architekten vorlagen. Wie der antike Bildhauer die Statue seines Vorgängers oder Rivalen umbildet, so formt der Architekt den Tempel, den ein anderer baute, nach seinem Kunstwollen an einer anderen Stelle um. Erst in zweiter Linie entsteht in der Architektur ein spezifischer, einen neuen Konflikt heraufführender Zwiespalt, die Schöpfung der Innenräume und der Außenarchitektur, ein Zwiespalt, den die Antike bekanntlich nicht gelöst hat, indem sie, sei es das eine, sei es das andere, vergewaltigte. Noch weiter ab ins spezielle führt die Tatsache, daß Architektur von der Mehrzahl der Menschen überhaupt nicht als Komposition von Raumschöpfung und Plastik empfunden und gewertet, sondern wie ein malerisches Stück Natur, etwa eine Felsenlandschaft, betrachtet und gewürdigt wird. Das hat die ungesunde Wirkung gehabt, daß z. B. malerische, verbaute und umgebaute Kirchenräume in

der Regel einem stilreinen, nach einheitlichem Plan durchgeführten Bau vorgezogen werden.

Die Nachahmung eines idealen Vorbildes gilt in gleicher Weise für das Kunstgewerbe. Zweck und Material ergeben eine Form, die der Künstler durch Hinzufügung eines Etwas, das nicht dadurch gegeben ist, zum Kunstwerk umschafft. Ein Gerät, das seinen Zweck gut erfüllt und dessen Formen dem Material entsprechend gewählt sind, hat noch keinerlei Beziehung zur Kunst. Erst dadurch, daß der Künstler dieses Gerät, mag es in Wirklichkeit oder nur in seiner Vorstellung existieren, seinem ästhetischen Bedürfnis entsprechend umbildet, wird es zu einem Gegenstand des Kunstgewerbes. Auch hier kann man ein jedes Werk als Nachahmung eines durch Zweck und Material gegebenen natürlichen Vorbildes auffassen.

Am wenigsten inhaltreich ist die Nachahmung bei der Musik und dem geometrischen Linearornament. Gegeben in der Natur ist für die Musik von Anfang an der Ton und schon in primitiver Kultur der Rhythmus. Aus der Nachahmung dieser beiden Elemente mit ihrer ungeheueren Variationsmöglichkeit entsteht die Musik als Kunst. Die Linearornamentik ahmt die Linien nach, die die Natur am Horizont, an Sonne und Mond, am Spiel der Wellen, an Blüten und Blättern, an Äderungen des Gesteins in unermeßlicher Fülle bietet. Sie bildet sie um, indem sie dem Element der Linie das Zufällige der Natur nimmt und es zu gesetzmäßiger Regelmäßigkeit formt. Nur ein einziges und erstes Mal brauchte die Linie in der Natur entdeckt und nachgeahmt zu werden; dann gewann sie im Spiel der Phantasie eine Fülle von Formen, die keinen Zusammenhang mehr mit der Natur haben.

Nachahmung läßt sich so bei allen Künsten als eine Seite des Kunstwerkes feststellen, allerdings mit wesentlichen graduellen Verschiedenheiten. Am geringsten tritt sie in der Musik und der linearen Ornamentik in Erscheinung; deutlicher erkennbar ist sie in der Architektur und im Kunstgewerbe; einem jeden greifbar und vertraut ist sie in der dramatischen Poesie und in der bildenden Kunst, Plastik und Malerei. Nachahmung allein aber kann niemals ein Werk des Menschen zum Kunstwerke machen. Wäre dem so, müßte die täuschende Nachbildung eines Stückes Natur den Höhepunkt der Kunst bilden. Welchen Sinn und Wert aber sollte es haben, die lebendige Wirklichkeit nachzuahmen in einer Weise, die doch stets hinter dem Vorbilde zurückstehen muß? Wir könnten dann nur mit plotinischer Argumentation behaupten, daß ein nach dem Bilde eines schönen Menschen geformter Steinblock immerhin wertvoller sei als der ungestaltete Block; aber die Statue selbst würde weit geringeren Wert haben als ihr Vorbild.

Zum Kunstwerk wird ein Werk erst, indem es nicht nur nachahmt, sondern von dem Vorbilde abweicht. Diese Abweichung besteht in dem Hineintragen einer zweiten positiven Eigenschaft, die von dem Naturvorbilde unabhängig ist. Wellenförmige Linien kann man in der Natur finden und künstlich nachbilden; zum Ornament, d. h. zum Kunstwerk, wird die Wellenlinie erst, wenn sie eine in der Natur nicht vorhandene Regelmäßigkeit erhält. Die einfachste und greifbarste Gesetzmäßigkeit offenbart sich im Linienspiel bei der Wellenlinie und der Zickzacklinie. Die zweite Eigenschaft des Kunstwerkes besteht allgemein in einer solchen Gesetzmäßigkeit, die sich nun verschieden äußert und in verschiedenen Perioden gewaltsamer oder zarter die Züge des Naturbildes verändert. Sie vereinzelt das Objekt aus dem unendlichen Zusammenhange der Natur und eint es durch neue Gesetze. Stilisierung, Gesetzmäßigkeit, »innere Wahrheit« sind Namen für diese jedem Kunstwerk notwendige Eigenschaft. »Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen; dieses Ganze aber findet er nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes, oder, wenn Sie wollen, des Anwehens eines befruchtenden göttlichen Odems.« Ganz allgemein kann man das Wesen der Stilisierung definieren als sinnlich wahrnehmbare Kausalität; im Drama Kausalität der Handlung, in der Musik Kausalität der Tonfolge oder tönende, ins Zeitliche umgesetzte Mathematik, in der bildenden Kunst sichtbare Kausalität des Nebeneinander.

Damit kommen wir zur psychologischen Begründung des Daseins und des Wertes der Kunst. Die Natur im ganzen und alles einzelne Natürliche ist nie schön. Sie ist auch nicht häßlich, sondern indifferent. Für den primitiven Menschen aber war sie eher beängstigend als beglückend, soweit nicht die Wärme des Lichtes, der Duft der Blumen, der Geschmack der Früchte ihn erfreute. Wie er mit seinem Verstande den Zusammenhang der Dinge und der Ereignisse nicht begriff, so rätselhaft war die unentwirrbare Fülle der Formen und Linien der Natur seinem Auge. Wie der erste Aberglaube eine Deutung der Erscheinungen für den Verstand suchte, so wurde der erste Künstler zum Erlöser der Sinne. Mit der ersten regelmäßigen Zickzacklinie war für das Auge eine Erscheinung gegeben, die ihren deutlich klaren Zusammenhang zeigte. Und diese befreiende Tat gab ihm zugleich die Fähigkeit, in der Natur Ähnliches zu sehen und darüber Freude zu empfinden. Von dieser ersten Tat an hat die Kunst die ganze Welt der Erscheinungen gemeistert. Wie eine Religion oder eine Weltanschauung die Erscheinungen durch eine Fiktion zu erklären sucht, so gestaltet die Kunst die Natur, beginnend mit der Linie, zur menschlichen Gestalt führend und endlich die ganze Natur in allen

Erscheinungen umfassend, durch eine ihr aufgezwungene Kausalität um. Beides sind Fiktionen, die eine für den Verstand, die andere für die Sinne. Das ästhetische Gefühl ist für die Eindrücke der Sinne die genaue Parallele zu der Freude des Erkennens oder der Beglückung durch die Religion für den Intellekt.

Gemeinsam hat sie mit ihnen auch die ethische Wirkung. Das Drama zeigt uns ein Geschehen in einer Klarheit der Kausalität, wie sie der Verstand den Ereignissen gegenüber nie zu erfassen vermag. Es lehrt uns, diese Kausalität auch im realen Leben zu sehen, und hat in der κάθαρσις τῶν παθημάτων durch reine Anschauung die gleiche Wirkung, wie sie Religion oder Weltanschauung für den Intellekt erstreben. Das ganze Leben als Tragödie zu empfinden bedeutet dasselbe wie die Ergebenheit des Gottgläubigen oder die Heiterkeit des Philosophen.

So lehrt die bildende Kunst, die Fiktion des Schönen auch in die reale Natur hineinzutragen. Die Statuen hatten den Einfluß, auch bei Menschen, die jenen glichen, die Wirkung des Kunstwerkes hervorzurufen. Es ist bekannt, wie allmählich die Kunst die Erscheinungen gebildet und geformt hat, von Göttern und Helden und ihren Taten zu den Menschen und Handlungen des täglichen Lebens, von der heroischen Landschaft zur einfachsten Wirklichkeit, und noch ist die Möglichkeit, neue Stoffe zu erobern, nicht erschöpft. Ebenso allmählich lernten die Menschen, die Dinge der Natur *sub specie* des Schönen zu betrachten. Die Kunst wies den Weg, sich auch am menschlichen Körper und schließlich an der leblosen Natur zu erfreuen. Je stärker der Nachahmungsgehalt der Kunst wurde, desto mehr wuchs die Fähigkeit, in der Natur selbst schöne Zufallsbildungen zu finden. Sehr spät ist die Freude an der Landschaft erwacht. Wer ästhetischen Genuß an landschaftlicher Schönheit hat, besitzt die Fähigkeit, die Landschaft wie ein Gemälde zu sehen, mag sich auch dieses Hineintragen des Schönen in die Natur auf die Gabe, sich ständig einen Rahmen, einen Ausschnitt vorzustellen, beschränken. In der Regel wird sich der einzelne dieser Genesis seiner Freude an der Natur nicht bewußt sein, es ist nicht einmal nötig, daß jeder einzelne auf dem Wege über die Kunst unbewußt die Schönheit in die Natur hineinträgt. Bei der Landschaft kommt hinzu, daß überhaupt sehr wenige die rein ästhetischen Werte, Formen, Linien, Farben, Licht, Komposition empfinden, während bei der Mehrzahl der Menschen die Freude an der Natur auf den akzidentellen Eigenschaften, Luft, Wärme, Duft oder auf den durch die Natur hervorgerufenen Assoziationen beruht. Bei einfachen, primitiven Menschen hat sich das Gefühl für die Priorität des Schönen in der Kunst vielfach erhalten, wenn sie sagen,

eine Blume sei schön, weil sie wie gemalt aussehe, ein Kopf schön, weil er wie in Stein gemeißelt erscheine. Im allgemeinen aber ist die Genesis der Schönheitsempfindung gegenüber der Natur nie in das Bewußtsein gekommen, und man spricht vom Naturschönen, als ob dieses ohne die Kunst existieren könnte. Bekanntlich hat schon die gesamte griechische Ästhetik der Theorie des Naturschönen gehuldigt. Wenn man aber das Naturschöne in völliger Verkennung des historischen Zusammenhanges zum Ausgangspunkt der Lehre vom Kunstschönen macht, so gleicht auch solch Materialist des Schönen »dem Freiherrn von Münchhausen, der, zu Pferde, im Wasser schwimmend, mit den Beinen das Pferd, sich selbst aber an seinem nach vorne hängenden Zopf in die Höhe zieht«.

Das Verhältnis zwischen Nachahmung und Stilisierung ist in den verschiedenen Künsten ein verschiedenes. Die geringste Bedeutung hat die Nachahmung in der Musik. Der Ton und die Klänge der Natur werden von ihr geformt, aber zu so neuen Gebilden, Melodien und Harmonien, daß die nachgeahmten Töne schließlich nur noch das Mittel sind, mit dem ein Werk rein idealer Phantasie gebildet wird. Das von der Natur Gegebene hat nur mehr die Bedeutung, wie die Zahlen für die Mathematik, die Musik ist die unmateriellste Kunst, am meisten losgelöst von der Wirklichkeit. Eine verwandte Erscheinung in der bildenden Kunst ist das linear-abstrakte Ornament. Aber gemäß der unendlich größeren Armut seiner Mittel und seiner Beschränkung auf einen gleichzeitigen Eindruck, ist es in der Regel nicht zu einem selbständigen Kunstwerk gestaltet worden, sondern als Ornament ein sekundäres Schönheitselement geblieben. Theoretisch denkbar wäre es, mit Hilfe des Kinematographen ein graphisches und farbiges Ornament zu schaffen, das sich in zeitlicher Folge wie ein Musikstück entrollt; die früher verbreitete Laterna magica hat ja bereits ähnliche Kunststücke gekannt. Infolge der geringen Rolle, die die Nachahmung spielt, lassen sich hier wie in der Musik aus dem Verhältnis zwischen Nachahmung und Stilisierung keine greifbaren Merkmale für eine kritische Scheidung verschiedener Zeiten gewinnen. Nur bei gewissen Erscheinungen der Programmmusik läßt sich ein Versuch einer Nachbildung der Wirklichkeit feststellen, aber überall, wo die Musik nachahmen, deuten, darstellen will, entfernt sie sich von ihrem eigentlichen Wesen und degradiert sich zur Illustration.

Bei der Architektur und beim Kunstgewerbe ist das Nachgeahmte in der Regel nur in der Idee vorhanden. Eine Vergleichung mit dem objektiven Vorbilde ist streng genommen in der Regel schwer möglich. Praktisch, wenn auch theoretisch nicht ganz korrekt, läßt sich die Vergleichung oft genug durchführen; man braucht nur eine Straße

voller Häuser zu betrachten, die ungefähr nach demselben Plan gebaut sind, um die künstlerischen Lösungen des Problems mit der rein praktisch zweckmäßigen vergleichen zu können. Als ideales Ziel kann man bezeichnen, daß der praktische Zweck und die für das Auge bestimmte Stilisierung in harmonische Übereinstimmung miteinander gebracht sind. Im Gegensatz zur Plastik und zur Malerei läßt sich jedoch bei der Architektur und beim Kunstgewerbe keine greifbare grundsätzliche Verschiedenheit in der Lösung dieses Konfliktes in verschiedenen Perioden der Kunstgeschichte feststellen. Er wird in jeder Periode relativ gleich vollkommen gelöst. Es gibt keine klassische Architektur im absoluten Sinne, wie es klassische Skulptur und Malerei gibt. Der Grund zu dem Unterschiede ist, daß das Objekt des einen Exponenten des Kunstwerks, der Nachahmung, in dem einen Falle absolute, in dem anderen relative Bedeutung hat. Die Natur in allen ihren Erscheinungen ist sich im Laufe der Kunstgeschichte in allem Wesentlichen gleich geblieben, die Forderungen der Zweckmäßigkeit jedoch, die das ideale Vorbild für Architektur und Kunstgewerbe ergeben, sind in jeder Periode anders gewesen. Man kann daher wohl konstatieren, daß die idealen Vorbilder in einer Periode gewaltsamer und eigenmächtiger geformt, in einer anderen zaghafter und zurückhaltender gestaltet werden, aber einen sicheren Maßstab zur Vergleichung gewinnen wir daraus nicht; absolute Vollkommenheit gibt es in jeder Periode.

Durch unmittelbare Vergleichung läßt sich das Verhältnis zwischen Nachahmung und Stilisierung bei allen Werken der Skulptur und Malerei untersuchen. Worin äußert sich hier die Stilisierung? Zunächst in etwas Negativem. Um eine klare Kausalität zu schaffen, muß das Objekt aus der unendlichen Fülle von Beziehungen herausgenommen werden. Die Kunst isoliert ihr Werk aus dem allgemeinen Zusammenhange der Dinge, die Malerei durch den Rahmen, die Plastik durch den Sockel oder die architektonische Umrahmung. Diese Isolierung ist die Vorbedingung eines jeden Kunstwerkes. Alles Künstliche, das den Rapport mit der Natur herstellt, das Panorama oder etwa die Tier- und Zwergenfiguren im Rasen der Gärten, hat mit Kunst nichts zu tun. Setzt man die Zwergenfigur aus dem Rasen auf einen Sockel, dann wirkt sie als Kunstwerk, wenn auch in der Regel als ein schlechtes. Der Sockel und der Rahmen ist für das Nachgeahmte gleichsam eine neue Welt von einfachsten, klarsten Beziehungen, in die es hineingesetzt wird. Mit diesem Hineinversetzen beginnt die positive Leistung des Künstlers. Er muß das Objekt zu dieser kleinen Welt in Beziehungen setzen, und muß innerhalb des Rahmens — auch der Sockel ist in diesem Sinne ein Rahmen — das Werk, sei es in der

Skulptur eine dreidimensionale Figur, sei es im Gemälde eine zweidimensionale Darstellung eines Ausschnittes der Wirklichkeit, so formen, daß es in allen und jeden Beziehungen dem Auge klar und verständlich ist, Kausalität für das Auge, die der analysierende Verstand ebensoweit begreifen kann, wie die analytische Geometrie die geometrische Figur. Aber die Analyse ist nur für die Wissenschaft, der Zweck des Kunstwerkes gilt dem sinnlichen Blick des Auges.

Durch die zweidimensionale Wesenheit des malerischen, die dreidimensionale des plastischen Bildwerkes ergeben sich nun die spezifischen Wirkungen der Stilisierung. Das Gemälde entfernt sich stärker von der Natur als die Skulptur, die die Wirklichkeit nicht nur für das Auge, sondern auch für die tastende Hand nachahmt und in der Relation der natürlichen Atmosphäre, des Lichtes und Schattens, bleibt. Dadurch gewinnt das Raumproblem in der Plastik eine ganz besondere Bedeutung. Da ein natürliches räumliches Wesen nachgeahmt wird, muß auch die Räumlichkeit klar sein, damit auch die erlösende Befreiung von der Unklarheit der natürlichen Beziehungen hervorgebracht wird. Die Räumlichkeit ist indessen nur Attribut der Figur; wenn man den Zweck der Plastik in der Klärung der Raumvorstellung sucht und damit das Attribut zum Selbstzweck macht, so ist dies das gleiche, als wenn man den Zweck der Musik in der Klärung der Zeitempfindung sehen wollte.

Jedes Werk aber der Plastik und der Malerei ist sich darin gleich, daß es einen Mikrokosmos bildet, dessen in allen Beziehungen dem Auge unmittelbar evidente Kausalität im Gegensatz steht zu dem zufälligen, in allen Beziehungen rätselhaften von ihm nachgebildeten Ausschnitt aus dem Makrokosmos. Dieser Gegensatz ist in den verschiedenen Perioden der Kunstgeschichte verschieden, und es erhebt sich nun die Frage, ob die Geschichte dieser Entwicklung zu einer absolut vollkommenen Lösung dieses Konfliktes geführt hat.

Um aus dem historischen Geschehen eine begriffliche Formulierung zu gewinnen, muß man als Objekt des Experiments eine geschichtliche Entwicklung wählen, die möglichst klar und unbeeinflußt von anderen Entwicklungsreihen ist. Von den beiden zu der konventionell als klassisch bezeichneten Kunst führenden Reihen ist hier die griechische der mittelalterlichen vorzuziehen, da die letztere trotz ihrer wesentlichen Parallelität doch in hohem Maße von direkter historischer Beeinflussung durch die Antike getrübt ist.

Am Anfange der griechischen Kunst — und am Beginn jeglicher primitiver Kunst — finden wir, daß die Stilisierung bei weitem die Nachahmung übertrifft. Die Ornamentik ist in allen Kunstanfängen geometrisch und zeigt damit die klarste, dem Auge faßbare Kausalität.

Die regelmäßigen Zickzack- und Wellenlinien sind in ihrer selbstverständlichen, einfachen Klarheit die primitivsten, aber vielleicht historisch großartigsten Schöpfungen des Menschen in der Besiegung der Natur. Die ersten Darstellungen bildlicher und plastischer Art verraten das gleiche Bestreben, möglichst einfache, klare Beziehungen zu zeigen. Das Wesen aller Wiedergaben von Naturobjekten in Vorderansicht ist die Symmetrie; Seitenansichten werden in vereinfachter, vielfach geometrisch stilisierter Form gegeben. Überall herrscht das Bestreben, die komplizierte Verworrenheit der natürlichen Vorbilder in klare Form zu verwandeln, die Natur nach gewollten Normen zu meistern. Je einfacher, je primitiver der Mensch ist, desto handgreiflicher, bestimmter, unmittelbarer einleuchtend muß die Form sein, um ihm die befreiende Erlösung von der Natur zu geben. Der rohe Mensch der primitivsten Kultur braucht die brutalste, gewaltsamste Gestaltung des Objektes; mit der feineren Nuancierung kann die Umformung zarter und behutsamer werden. Dieses Bedürfnis nach handgreiflicher Klarheit für das Auge entspricht den ersten Gestaltungen der Kausalität der Natur in den Anfängen der Religion. Auch hier verschwindet die kritische Erwägung des ungeübten Intellektes vor dem Drange nach Erklärung. Allmählich beginnt die Kritik sich zu regen und ersetzt die gröbsten, nächstliegenden Deutungen durch allgemeinere, dem wachsenden Intellekt gemäßere. So vermag auch die erste, am stärksten stilisierte Kunst nicht auf die Dauer zu genügen. Der oft wiederholte Eindruck stumpft sich ab; das schärfer blickende Auge des intellektuell sich verfeinernden Menschen empfindet einen Gegensatz zwischen Natur und Kunstwerk, der dem Erlösungsbedürfnis nicht mehr gerecht wird, und verlangt vom Kunstwerk eine Formung von mehr Bildungen der Natur. Es begnügt sich nicht mehr mit vereinfachten Umrissen, sondern will alle lebendigen Formen gestaltet sehen. So beginnt ein Prozeß, in dem die Kunst langsam und Schritt für Schritt immer reichere Züge der sichtbaren Natur erobert und allmählich die ganze sichtbare Wirklichkeit zu gestalten sucht. Diese Entwicklung äußert sich bei den aus ein und demselben Bedürfnis geborenen, äußerlich einander widerstrebenden Exponenten der Kunst, Stilisierung und Nachahmung, dadurch, daß neben der Stilisierung die Nachahmung eine immer wachsende Bedeutung erhält. Mit der quantitativen Vermehrung der nachgeahmten objektiven Erscheinungen geht die qualitative Verfeinerung der Mittel der Stilisierung Hand in Hand; wenn z. B. die einzelnen Biegungen der Silhouette genauer nachgeahmt werden, so muß die gestaltende Arbeit der Stilisierung wesentlich komplizierter werden.

Diese allmähliche Aufnahme der Wirklichkeit durch die stilisierende Kunst erscheint dem Künstler und dem Laien in der Regel anders als

dem kritischen Historiker. Dem Künstler ist seine schaffende Arbeit fast immer als ein Streben nach Naturwahrheit erschienen, darum, weil der echte Künstler naiv schafft und weil eben die Tatsache, daß unbewußt in ihm das Stilisierungsbedürfnis oder das Kunstwollen seiner Zeit und seines Volkes lebt und arbeitet, ihn zum Künstler macht. Psychologisch kann man es so ausdrücken, daß die Wirklichkeit von dem Stilisierungsbedürfnis apperzipiert wird. Dieses Bedürfnis ist in den Zeiten einer zur klassischen Kunst hinführenden Entwicklung in der Regel nicht bewußt.

Der Laie betrachtet die Abweichung primitiver und vorklassischer Kunst von der Wirklichkeit meist als Folge des Nichtkönnens und verkennt dabei vollkommen das positive Element der Kunst. Historisch begründet und begreiflich ist sein Urteil, weil unser gesamtes Kunstempfinden auf der klassischen Kunst beruht, aber es ist darum nicht weniger falsch und ungerecht. Stümper, die nichts konnten, hat es zu allen Zeiten gegeben. Aber ebensogut kann man behaupten, daß zu jeder Zeit und bei jedem Volk ein rechter Künstler, wenn er gewollt hätte, jedes Naturvorbild richtig hätte nachbilden können. Zeichnungen von Kindern und primitiven Völkern lehren, daß der Begabte die Fähigkeit zur Nachbildung der Wirklichkeit hat, wie weit er aber in der Nachahmung geht, hängt von dem Stilisierungsbedürfnis der Zeit ab. Eine Frage des Könnens existiert in der Kunstgeschichte nicht, sondern nur die des Wollens. Wenn man von Noch-Nicht-Können oder allmählichem Erlernen spricht, so ist das nur als populäre praktische Umschreibung für die Wandlungen des Stilisierungsbedürfnisses zulässig, so wie man etwa in der Geschichte vom »Zufälligen« spricht. Polyklet hätte einen borghesischen Fechter bilden, Polygnot eine naturalistische Landschaft malen können, aber sie taten es nicht, weil sie sie nicht schön gefunden hätten. Daß Können schon in den primitivsten Anfängen vorhanden ist, lehren am schlagendsten die prähistorischen Höhlenzeichnungen mit ihren verblüffend naturalistischen Tierdarstellungen. Ihre Schöpfer waren begabte Zeichner, aber es waren keine Künstler. Vielleicht schufen sie die Zeichnungen aus Spielerei, wahrscheinlich haben sie einen religiösen Anlaß. Keinesfalls sind es Kunstwerke. Es fehlt die Stilisierung, fehlt der Rahmen, fehlt jede Beziehung zu einer bestimmten Fläche. Wie stark aber das Stilisierungsbedürfnis des Menschen war, lehren die einfachen geometrischen Ornamente ihrer Knochenwerkzeuge, die allein die Kunst jener Zeit veranschaulichen. Die Fähigkeit zur richtigen Nachahmung kann somit als ein ziemlich konstanter und allgemein gleicher Faktor beim Zustandekommen des Kunstwerkes angesehen werden, während das Stilisierungsbedürfnis von der unendlichen Mannigfaltigkeit indi-

vidueller historischer Tatsachen und Stimmungen abhängig ist. Außer der Gesamtheit des kulturellen Lebens muß da mit schlechthin unerklärbaren individuellen Begabungen einzelner Personen und Völker gerechnet werden; die Begabung der Griechen für Plastik, der Niederländer für Malerei sind gegebene Tatsachen, die wir beschreiben, aber nicht erklären können.

Das beste und klarste Beispiel für das allmähliche Eindringen der Nachahmung in die Stilisierung ist die Entwicklung der griechischen Plastik und innerhalb derselben die Geschichte der Darstellung der menschlichen Gestalt von den auf ungriechischer Grundlage gebildeten Apollines bis zu Lysippos. Am Beginn ist die Stilisierung am handgreiflichsten und eindruckvollsten, in der strengen Symmetrie und dem vereinfachten Aufbau unmittelbar einleuchtend und in ihren Wirkungsmitteln leicht zu messen und zu analysieren. Aber diese Wirkung ist erkauft durch eine wesentliche Abweichung von der Natur. Auf der nächsten Stufe werden mehr Züge der Natur aufgenommen, ohne daß der sichtbaren Kausalität der Beziehungen aller Teile untereinander und zum Ganzen dadurch Abbruch getan wird. Zu dem Zwecke müssen ihre Mittel verfeinert und kompliziert werden; dementsprechend wird die Analyse erschwert. Schritt für Schritt läßt sich der Weg dieser Entwicklung verfolgen, der schließlich in Lysipps Apoxyomenos zu einer völligen Übereinstimmung mit der Natur führt. Man könnte sich theoretisch denken, daß diese Verlebendigung in einer Reihe, die von den Apollines über Polyklet und Praxiteles zum Apoxyomenos führt, wenn man ähnliche Motive zusammenstellt, kinematographisch vorgeführt werden könnte. In der kunstgeschichtlichen Darstellung wird die Entwicklung in der Regel unter diesem Gesichtspunkte der wachsenden Nachahmung beschrieben. Dabei kommt leicht der andere Gesichtspunkt zu kurz, festzustellen, wie die Stilisierung, deren Zweck bei allen Perioden der gleiche ist und deren Wert bei Werken gleicher Qualität verschiedener Perioden gleich hoch ist, sich von Stufe zu Stufe bei immer behutsamerem Umgehen mit dem natürlichen Vorbild immer feiner und reicher aufbaut und immer kunstvollere Variationen des einfachen Grundthemas bildet. Der Grund zu dieser ungleichmäßigen Behandlung ist leicht einzusehen; das Verhältnis zur Natur ist leicht zu prüfen, die Abweichung und Übereinstimmung mit Sicherheit zu definieren und aufzuzeigen, dagegen ist die Stilisierung wohl in ihren stark betonten Anfangsformen leicht zu begreifen, aber je mehr sie sich verfeinert, desto mehr entgleitet sie dem analysierenden Verstande, und in ihren Höchstformen kann sie wohl empfunden, aber nicht nachgerechnet werden. Die Schönheit eines primitiven Werkes läßt sich oft mit Linien und Proportionen

fassen, ein klassisches Meisterwerk wird sich nie mit Formeln begreifen lassen.

Mit Lysipps Apoxyomenos erreicht die Darstellung der menschlichen Gestalt einen Punkt, in dem der Konflikt zwischen Stilisierung und Nachahmung aufgehoben ist. Das Kunstwerk weicht von der Natur nicht mehr ab, ist aber zugleich Ausdruck vollkommener sichtbarer Kausalität. Es ahmt keinen wirklichen Menschen nach, aber so, wie die Figur, könnte ein Mensch aussehen, wenn ein Zufall der Natur einen solchen Menschen schüfe. Die Statue ist ein Bild des Menschen, nicht οἷός ἐστιν, sondern οἷος ἂν γένοιτο. Die beiden widerstreitenden Prinzipien der Kunst sind in ihr zur völligen Harmonie versöhnt. Damit ist ein begrifflich zu fassendes letztes und höchstes Ziel der Kunst erreicht; klassisch ist ein Kunstwerk, das vollkommen stilisiert ist, ohne von der Natur abzuweichen, so daß dem Bedürfnis nach Stilisierung und nach Nachahmung in gleicher Weise Genüge getan ist. Erst in diesem Moment ist eine absolut gültige Erlösung von der Wirklichkeit erreicht.

Der geschichtliche Höhepunkt läßt sich auch begrifflich als solcher formulieren. Gleichzeitig beginnt aber auch die geschichtliche und die begriffliche Bedeutung sich zu scheiden. Der begrifflichen Definition genügt nur eine Epoche, wenn man will, sogar nur ein Künstler oder, ganz streng genommen, ein einziges Werk. Das in der Entwicklung unmittelbar vorangehende oder unmittelbar folgende entspricht ihr nicht mehr. Der Hermes des Praxiteles ist im begrifflichen Sinne noch nicht klassisch, die Stilisierung führt bei ihm noch zu Abweichungen von der Natur. Die kunstgeschichtliche Konvention dagegen bezeichnet schon von einem willkürlich gewählten Moment an die Werke der zur Klassik aufsteigenden Kunst als klassisch und gibt dem Worte damit eine weniger genaue, erweiterte Bedeutung. Andererseits verengert die konventionelle historische Bedeutung den Kreis der Klassischen ganz ungeheuer, indem alle Werke, die nach dem Überschreiten des Höhepunktes durch eine begrenzte Periode oder bestimmte Meister entstehen, als nicht klassisch oder nachklassisch bezeichnet werden.

Die Kunst kann nicht stillstehen, der klassische Höhepunkt muß überschritten werden, die Harmonie zwischen Stilisierung und Nachahmung muß sich wieder in Zwiespalt auflösen. Aber vor dieser Entwicklung soll zuerst eine andere betrachtet werden. Wenn eine große Schar von Menschen ein hohes Ziel erstrebt, so wird einer die Höhe zuerst erreichen, während die anderen langsam folgen, und die ersten werden schon wieder bergab steigen, während die anderen noch im Aufstieg begriffen sind. Die Kunst soll die ganze Welt des Sicht-

baren gestalten, aber sie beginnt nicht mit der ganzen Fülle der Objekte der Natur, sondern wählt zuerst einige aus, um ganz allmählich ihren Kreis zu erweitern. Hier zeigt sich die Bedeutung des Faktors der Nachahmung in der Auswahl der zu formenden Bilder der Natur. Das Erlösungsbedürfnis ist am stärksten für diejenigen Erscheinungen, die als die wertvollsten gelten und das lebendigste Interesse erregen. So wendet sich die Kunst zunächst den wertvollsten Inhalten zu und erobert dann Schritt für Schritt die übrige Natur. Bekannte kunstgeschichtliche Tatsachen fallen unter diese Entwicklung. Zunächst wird die menschliche Gestalt gebildet, sehr spät wendet sich die Kunst der leblosen Natur zu. Die Landschaft erscheint ihr zuerst nur als Raum für den Menschen bildenswert, erst spät wird ihre Darstellung Selbstzweck. Absolute Landschaftsmalerei ist in der Antike nie Objekt der großen Kunst gewesen. Niedrige Inhalte tauchen zuerst in der Kleinkunst auf und dringen erst allmählich in die große Kunst ein, oder sie werden zuerst als Karikaturen gebildet und erst spät als ernste große Kunst aufgenommen. Die *tonstrinae* und *sutrinae* sind in der Antike nie über das Format und die Auffassung der niederländischen Genremalerei hinausgekommen. Das Zurückbleiben der Darstellung des Kindes hinter der des Mannes ist ein besonders augenfälliges Beispiel dieser Entwicklung. Aber nicht nur inhaltliche, sondern formale Motive unterliegen dieser Geschichte der Auswahl. Der Gegensatz von formal und gegenständlich ist allerdings kein wesentlicher, sondern nur ein konventioneller; denn Erscheinungen, wie Stand- und Bewegungsmotive, Farben-, Licht- und Schattenwirkungen, Reflexe sind ebenso sehr objektiv gegenständlich wie etwa eine Gebirgslandschaf oder eine Bauernschmiede. Es ist nur eine Frage der Stimmung oder Veranlagung, ob den Künstler bei der Darstellung der Schmiede mehr die Menschen und Gegenstände oder die Beleuchtung interessieren. Inhaltlich darf als Gegensatz zum Formalen streng genommen nur dann gebraucht werden, wenn der Inhalt nicht mit dem Auge allein, sondern durch den Intellekt erfaßt werden muß, dann aber hat er im eigentlichen Sinne nichts mehr mit bildender Kunst zu tun. Ein Historienbild kann eine hervorragende geschichtliche Leistung sein, die künstlerische Leistung hat nur mit den sichtbaren Erscheinungen zu tun. Für die im populären Sinne formalen Erscheinungen gilt dieselbe allmähliche Entwicklung wie für die gegenständlichen. Zuerst werden die einfachsten, greifbarsten und unmittelbar am wertvollsten erscheinenden dargestellt. Neue Motive, z. B. vorübergehende, momentane Stellungen in der Plastik, Einflüsse von Licht, Schatten, Reflexen werden erst allmählich in die gestaltende Stilisierung aufgenommen, auch hier häufig zuerst in der Kleinkunst, und erst später von der großen Kunst

apperzipiert. Die vorklassische Kunst erstrebt die Gestaltung der greifbar plastischen, dauernden Formen der Naturvorbilder, die historisch nachklassische die der optisch malerischen, bewegten Erscheinung.

Mit Lysippos hat die Darstellung des menschlichen Körpers ihren klassischen Höhepunkt erreicht. Dagegen war die Gestaltung der übrigen Wirklichkeit noch im Ansteigen begriffen oder hatte den Anstieg überhaupt noch nicht begonnen. Sie erreichte die begriffliche klassische Form erst im Laufe der langen Zeit, die historisch als nachklassisch zu bezeichnen ist. Es ist unmittelbar einleuchtend, daß in diesem Sinne ein großer, vielleicht der größte Teil aller Barockkunst tatsächlich vorklassisch ist, daß diese Entwicklung noch lange nicht abgeschlossen ist, und daß wir uns noch mitten in der lebendigen Entwicklung zum Klassischen hin bewegen. Die antike, auf der klassischen Kunst beruhende Entwicklung hat nur einen kleinen Teil des gesamten Stoffes geformt, und die Fülle der Erscheinungen ist so groß, daß sie bis heute nicht erschöpft und praktisch unerschöpflich ist. So ist auch z. B. der Impressionismus vorklassisch und klassisch, im Futurismus wird neue Materie zu einer klassischen Lösung zu formen gesucht. Meunier stellt den klassischen Endpunkt einer in der Antike begonnenen Entwicklung dar. All diese Gestaltungen suchen die parallele Lösung zu der griechischen Plastik und bemühen sich, gleichwertig neben sie zu treten und das gleiche Ziel zu erreichen. Die erste Lösung in der Plastik bildet die Grundlage und das absolut giltige Maß für alle spätere Entwicklung zur Klassik; sie ist für Rodin genau so Voraussetzung wie für Hildebrand.

So stehen wir noch mitten in dem großen Prozeß der Erlösung von der Natur. Die Entwicklung steht in engem Zusammenhange mit dem Werden und der Ausbreitung der intellektuellen Kultur. Sie hat uns, wie schon oben ausgeführt wurde, nach und nach gelehrt, fast die ganze Welt *sub specie* des Schönen zu betrachten. Der durch die Kunst erzogene Mensch erwirbt die Fähigkeit, nachschaffend die Erscheinungen der Natur für sich zu isolieren und damit die Natur der Kunst anzupassen. Es wird in der Regel so sein, daß das allgemeine intellektuelle Interesse die Disposition gibt, durch die der Künstler angeregt wird, bestimmte Gruppen von Objekten und Erscheinungen zu gestalten, und damit sie für die Mit- und Nachwelt zu erobern. Es ist dabei nicht immer notwendig, daß gerade ein bildender Künstler ein Objekt zuerst gestaltet. Man muß zwischen aktiver und passiver künstlerischer Begabung unterscheiden. Es gibt Menschen, die potentiell große Künstler sind, ihre Kunst aber nicht in Wirklichkeit umsetzen können. Man muß an Lessings glänzende

Formulierung erinnern: »Oder meinen Sie, Prinz, daß Rafael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?« Auch ein Maler, der nicht malen kann, ist imstande, für sein Empfinden die Natur zu meistern, und er kann es auch für das Empfinden anderer, wenn er seine Art zu sehen auf sie zu übertragen vermag.

Ein konkretes Beispiel mag das vielleicht besser klarmachen. Leistikow hat zuerst den Grunewaldsee gemalt und in künstlerische Form gebracht; erst seine Bilder haben der großen Masse, soweit sie überhaupt für ästhetische Formen der Landschaft empfänglich ist, diese Landschaft schön erscheinen lassen, weil sie dieselbe jetzt nach der Anleitung seiner Bilder betrachten. Es kann aber Menschen gegeben haben, die, auf der gleichen Stilstufe stehend, die Landschaft ebenso gestaltend gesehen haben wie Leistikow, ohne jedoch im stande gewesen zu sein, ihrem künstlerischen Empfinden objektiven Ausdruck zu geben. Andere, gleich begabte werden vielleicht mit Worten ihr Empfinden so schildern können, daß sie anderen die gleiche Anschauung zu übermitteln vermögen.

Mag der gestaltende oder der empfindende Künstler vorangehen, die Kunst ist es, die den Menschen von der Natur erlöst und mit ihr versöhnt. Wie die Erkenntnis den Intellekt der Menschen befreit, so befreit die Kunst seine Sinne. Darin liegt ihr ethischer Grund und Zweck. Vor der Erkenntnis hat sie voraus, daß sie Vollkommenes gibt, aber ihre Vollkommenheit ist Fiktion und auf Kosten der Wahrheit erkauft. Auf Kosten der Wahrheit schafft auch der Intellekt Fiktionen — in der Religion. Wenn die Kunst die Religion der Sinne ist, ist die Religion die Kunst des Intellekts.

Nach dem ersten Hauptthema der Kunst erreichen nach und nach alle formalen und gegenständlichen Motive das Ziel begrifflich klassischer Lösung. Aber die ersten Themata — mit ihnen insbesondere die Darstellung des Menschen — sind und bleiben die wichtigsten und wertvollsten, und die Kunst würde bettelarm werden, wenn sie auf ihre Gestaltung verzichten wollte. In dem Moment, wo das zweite Thema zur klassischen Lösung geführt wird, muß das erste schon wieder umgeformt werden. So tritt neben die Entwicklung zur Klassik eine zweite, die über sie hinaus und von ihr hinweg führt, der historische Barock. Da die Geschichtsforschung an den gleichbleibenden Hauptthemata ihre Erkenntnis sucht, pflegen die hyperklassischen Erscheinungen der Kunst der Barockzeit im Vordergrunde des Interesses zu stehen. Die beiden grundverschiedenen Entwicklungslinien sind im historischen Einzelgeschehen naturgemäß durch mannigfaltige individuelle Beziehungen miteinander verbunden, deren Aufdeckung der

Kunstgeschichte als rein idiographischer Wissenschaft obliegt, aber ihre ungenaue Trennung hat manchen Verwirrungen in der Analyse des Wesens der Barockkunst hervorgerufen.

Schon die erste auf die klassische folgende Lösung muß nach dem Grundgesetz steter Veränderung von der klassischen wesentlich abweichen. Sie muß anders sein, d. h. weniger vollkommen; die neue relative Schönheit wird auf Kosten der absoluten erkauft. Zwei Möglichkeiten der Abweichung sind vorhanden, ein Überwiegen der Nachahmung oder der Stilisierung. Die erstere führt zum Naturalismus; da durch ihn das Stilisierungsbedürfnis nicht befriedigt wird, sind alle Ansätze dazu zu historischer Unfruchtbarkeit verurteilt. Die eigentliche hyperklassische Entwicklung führt wiederum zu einem Übergewicht der Stilisierung, ohne daß diesem Prozeß eine allgemeine Rückbildung des Stilisierungsbedürfnisses entspräche. Denn nebenher werden ja dauernd neue Motivreihen zur klassischen Lösung emporgeführt.

Damit kommt in die bildende Kunst eine Dissonanz, die alle auf der Klassik beruhende Kunst durchzieht. Die Geschichte der Kunst ist eine Tragödie, deren Peripetie in dem ersten Erreichen des Klassischen liegt. Die absolute Vollkommenheit des Klassischen führt historisch zu einem tragischen Zwiespalt, da einerseits das Stilisierungsbedürfnis noch der klassischen Lösung adäquat bleibt, anderseits aber das psychische Bedürfnis nach neuer Erregung eine Änderung verlangt. Die Einheit des Kunstwollens ist zerrissen. Während in der aufsteigenden Entwicklung bei der Erreichung neuer Stufen die vorangegangenen wertlos werden, — daher die geringe Achtung für ältere Kunst in jeder Entwicklung zur Klassik —, behält die klassische Kunst auch in der Barockzeit ihre Geltung. Zwei Stilstufen folgen in ihr nicht nacheinander, sondern gehen nebeneinander her. Barockkunst ist zwar Überwiegen der Stilisierung, ist darum aber keine echte Rückbildung, sondern hybride Hyperklassik. Die Art ihrer Stilisierung greift in der Regel nicht auf die vorklassische zurück, sondern wählt ihre Mittel in bewußtem Gegensatz zur vorklassischen und klassischen Kunst. Während die vorklassische Kunst die Formen der Natur vereinfacht, sucht der Barock ihre Kompliziertheit zu steigern und stellt sich, indem es die Unklarheit und Verworrenheit der Natur im Gegenständlichen überbietet, unablässig neue, schwere und reizvolle Aufgaben für die Schöpfung gesetzmäßiger Einheiten. Die klassische Lösung bleibt selbst durch die beabsichtigte Abweichung von ihr im Barock eine lebendige Macht, indem das Barockkunstwerk für seine Wirkung die Kenntnis der Klassischen voraussetzt. Daneben wird einerseits immer neue lebendige klassische Kunst geschaffen, anderseits entsteht neben und nach dem Barock als Reaktion der Klassizismus. Insofern

ist der Barock auch ein Mittel, das Klassische durch das Hervorrufen der Reaktion immer wieder auch bei den gleichen Themata wirksam zu machen. Darin liegt es aber auch begründet, daß Barockentwicklung nie unendlich fortgesetzt werden und daß keine allmählich rückwärts führende Entwicklung daran anknüpfen kann, sie muß stets jäh enden, zerbrochen durch klassizistische Reaktion.

So stellt sich die historisch nachklassische, auf der klassischen Kunst beruhende Kunst als zusammengesetzt aus zwei Erscheinungen dar, aus der lebendigen Eroberung der Natur zur klassischen Formung und aus dem Kampf zwischen Barock und Klassizismus. Die Entdeckung neuer formaler und inhaltlicher Motive und die Fähigkeit zum Klassizismus sind die Kennzeichen dafür, daß die Menschheit noch auf der Höhe steht, auf der sie für die absolut vollkommene Form der Kunst empfänglich ist.

Wie die Tragik des Wissens nur durch den Verlust des Wissens überwunden werden kann, so kann der tragische Konflikt, den die klassische Kunst in die Entwicklung der Kunst gebracht hat, nur durch das Aufgeben der vollkommenen Schönheit erkauft werden. Das ist im Laufe der Geschichte einmal geschehen. In der Kunst der späteren römischen Kaiserzeit, in der zum letzten Male die antike Kunst neue Formen der Natur abringt, wo zum letzten Male der Klassizismus über den Barock siegt, beginnt die echte Rückbildung von der Klassik zur archaischen Kunst im engsten ursächlichen Zusammenhange mit der Rückbildung der gesamten wirtschaftlichen und geistigen Kultur. Der lebendige Strom der Formung zum Klassischen versiegt, die Stilisierung des Klassischen genügt nicht mehr und mit ihm schwindet das Bedürfnis zum Barock. Wieder muß die Kunst deutlicher und handgreiflicher die Kausalität darstellen, um dem Bedürfnis nach Befreiung von der Natur zu genügen, wieder vereinfacht sich die unendliche Fülle des von der Kunst geformten nach und nach zu der Darstellung nur noch der an sich wertvollsten Themata. Der Weg geht abwärts von der Höhe wieder zur Niederung, und zwar nicht vom Barock, sondern von der Klassik und vom Klassizismus, und der Abstieg beginnt in demselben Moment, in dem die aufsteigende Entwicklung erlahmt. Die Rückbildung führt zu einer Kunst, die parallele Erscheinungen zur aufsteigenden aufweist; die byzantinische Kunst ist in vielem der archaisch griechischen ähnlich, wenn auch die Einzigartigkeit jedes historischen Geschehens keine völlige Gleichheit aufkommen läßt. In dieser Entwicklung ist das Stilisierungsbedürfnis wieder einheitlich und ungeteilt, aber die klassische Kunst befriedigt dasselbe nicht mehr. Für den mittelalterlichen Griechen hatte eine antike Statue nur Wert, um sie in Kalkmörtel zu verwandeln. In

langer Entwicklung erst mußte das Stilisierungsbedürfnis wieder bis zur Grenze des absolut Klassischen aufsteigen, um wieder die antike Kunst schön zu finden. In der Zwischenzeit war die absolut vollkommene Kunst relativ nicht schön, aber ihre absolute Vollkommenheit bleibt auch dann bestehen, wenn keiner sie mehr empfindet, so wie ein mathematisches Gesetz wahr bleibt, auch wenn niemand mehr es kennt.

Die Kunst unserer Gegenwart ist klassisch; sie gestaltet unermüdlich neue Materie in klassische Form, und sie kämpft den tragischen Kampf zwischen Barock und Klassizismus. Es ist eine historische Tatsache, daß die Grundlage des Klassischen, der absolut vollkommenen Kunst, von einem bestimmten Volke zu einer bestimmten Zeit geschaffen worden ist, von der griechischen Antike. Darum wird die griechische Kunst die Grundlage der unserigen bleiben, solange wir für vollkommene Kunst empfänglich sind. Und dasselbe gilt für die Poesie und die Wissenschaft, nicht für die Religion. Solange wir Kultur überhaupt haben wollen, müssen wir das griechische Fundament erhalten, das nur eitler Selbstbetrug wegleugnen kann. Um die Gotik wieder lebendig zu machen, müßten wir in das Mittelalter zurücksinken.

VIII.

Epos und Drama.

Von

Willi Flemming.

Vorbemerkungen.

Theorien sind gut, aber sie müssen sich dem Leben gegenüber erst fruchtbar erweisen. Nun mehrten sich jedoch in den letzten Jahren die Stimmen, die da behaupten, die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen sei ganz unfruchtbar. Da stand der junge Lehrer hilflos vor der Klasse. Wie sollte er die Jugend in den Geist eines Dramas einführen? Was er gelernt hatte, all die Quellen, Ähnlichkeiten der Motive, frühere oder spätere Bearbeitungen desselben oder eines ähnlichen Themas, all das stolze Wissen versagte vor dem Leben: das Kunstwerk wollte nicht lebendig werden und die Schüler noch viel weniger. Die Wissenschaft versagte eben wieder vor dem Leben, aber das bloße Fühlen wollte auch nichts fruchten. Nicht viel anders ging es auch dem berufsmäßigen Kritiker; eine Zeit lang half wohl die impressionistische Geistreichelei über das offene Zugeständnis des Bankrotts hinweg, nun aber diese auch gründlich abgewirtschaftet hat, was nun? Wir hatten offensichtlich etwas verlernt, etwas ganz Fundamentales. Bei all der Beschäftigung mit dem Leben des Künstlers, bei all dem Vergleichen mit anderen Werken, bei all dem Einordnen und Registrieren hatten wir vergessen, daß das Kunstwerk ein Lebewesen ist, daß dieses ganz zu erfassen die Hauptaufgabe und Voraussetzung für alles weitere ist. Historische Einordnung und Dichterpsychologie, wie auch eine sogenannte Kunstphilosophie helfen da gar nichts, so interessant sie sein mögen. Kunstwissenschaft ist notwendig, die uns die Eigenart eines Kunstwerkes überhaupt erst erschließt. Einen möglichst weiten allgemeinen Begriff zu abstrahieren und danach zu schematisieren und zu klassifizieren, das alles kann uns nicht helfen; ganz ebensowenig wie analytische Urteile unsere Erkenntnis erweitern, sondern nur ordnen. Von »Kunst an sich« zu hören, mag sehr erhebend sein, nutzt leider der Wirklichkeit des Werkes gegenüber kaum. Eine bloß aus einer Menge von Beispielen

abstrahierende, lediglich beschreibende Wissenschaft kann wohl allerlei Züge aneinanderreihen, aber sie vermag daraus kein Kriterium des Wesentlichen zu finden. Wieviel Zufälliges muß bei der Auswahl von Beispielen unterlaufen, und alle Exemplare einer Gattung wirklich zu nehmen, bleibt stets ein frommer Wunsch, da solche abschließende Vollständigkeit nun einmal menschenunmöglich ist. Zugleich wird dabei doch stets eine bestimmte Ansicht — eben als das Auswahlprinzip — stillschweigend vorausgesetzt. Soll man ein Buch wie Freytags »Technik des Dramas« auch wegen seiner praktischen Brauchbarkeit nicht gering schätzen, so taucht doch überall die Frage auf: warum? Hinzuweisen vermag allerdings eine Beschreibung der Haut auf die Lebensgesetze eines Lebewesens, aber nimmer sie klar herauszufinden. Wir brauchen die Strukturformel, die uns die Seele eines Kunstwerkes enthüllt, nicht Phantasien über »die Kunst«, noch über »das Kunstwerk«. Dies wäre die Aufgabe der Kunstwissenschaft, die ihr das Leben stellt.

Manche behaupteten einst, über Kunst dürfe nur der Künstler urteilen; Laienmund solle da schweigen. Aber wir wollen ja gar nicht alles besser wissen als der Schöpfer, wir wollen nur besser verstehen, damit wir intensiver nachfühlen können, erst den vollen Sinn ausschöpfen, die ewigen Harmonien recht in uns aufnehmen können. Ist es aber überhaupt möglich, uns über ein Kunstwerk zu verständigen, oder sind wir ganz der Laune des Geschmacks preisgegeben? Über Kunstwerke geurteilt wird ja nun von jedem, das ist ein Faktum. Dieser Tatbestand des Lebens drängt uns zu der Frage, wie sind allgemein notwendige und gültige, wahrhaft wissenschaffende Urteile über Kunstwerke möglich. Rickert[1]) wird also doch wohl Recht haben, wenn er behauptet, daß die Ästhetik »der erkenntnistheoretischen Orientierung nicht entbehren kann«. Ja, das ist gerade die Hauptaufgabe einer Ästhetik. Sie soll die Geltung von Urteilen über Kunstwerke begründen und damit die Kunstwissenschaft erkenntnistheoretisch fundieren, rechtfertigen. Ersetzen kann sie jene allerdings nicht, denn sie handelt eben nicht von der Kunst, noch von Kunstwerken. Will sie die Geltung der Urteile über Kunstwerke — Urteil bedeutet natürlich nicht aburteilen — feststellen, so muß sie sie auf ein Prinzip zurückführen, das seine Begründung in sich selbst trägt, von dem aus alle Einzelaussagen sich zu einer Einheit zusammenschließen. Erkenntnis heißt Aufzeigen von Gesetzlichkeit. Die Urteile müssen zusammenstimmen, dürfen sich nicht wie die Äuße-

[1]) Heinrich Rickert, Der Gegenstand der Erkenntnis, Tübingen 1915, 3. Aufl., S. 449.

rungen des Geschmacks hoffnungslos widersprechen. Sie müssen schließlich eine große Symphonie bilden. Das können sie nur dann, wenn sie auf dieselben Erzeugungsweisen zurückgehen. Die Einheitlichkeit der Erzeugungsweisen schließt die einzelnen Aussagen alle zusammen zu einem einheitlichen und selbständigen Gebiet.

Die Idee der Gesetzlichkeit überhaupt ist die letzte Wurzel, die Urvoraussetzung, die Grundlegung, die wir machen müssen, um uns überhaupt irgendwie zu verständigen, um Sinn in das Labyrinth der Erscheinungen zu bringen. Das ist die Grundvoraussetzung aller Wissenschaft. Nun darf aber das Urteil, dies ist ästhetisch wertvoll, keineswegs als einfache Aussage betrachtet werden, etwa als Äußerung eines Geschmackseindrucks. Vielmehr zieht es die Summe: daß dann die Reinheit der Erzeugung bewiesen ist, wenn das Grundprinzip dieses Gebietes überall zu entscheidender Geltung gelangt ist. Es wäre metaphysische Taschenspielerei, wollte man dieses Grundprinzip irgendwie zu »deduzieren« versuchen. Wir werden erst dann zu wahrhaft fruchtbarer Erkenntnis kommen, wenn wir uns rücksichtslos über unsere Voraussetzungen Rechenschaft ablegen, uns nicht scheuen einzugestehen, daß wir eine Grundvoraussetzung machen müssen, allerdings nur eine solche, die ihr Recht in sich selbst trägt. Die allerletzte Grundlegung aller Erkenntnis überhaupt, die Gesetzlichkeit, konkretisiert sich in unserm Gebiet in besonderer Weise. Während sie für die naturwissenschaftliche Erkenntnis und das menschliche Handeln nur unendliche Forderung bleibt, soll sie im Kunstwerk in die Erscheinung treten, Gestalt werden. Die erfüllte Gesetzlichkeit, ihre Gestaltwerdung ist die ästhetische Grundlegung. Die Tat des ästhetisch Betrachtenden ist die Aufzeigung dieses alles beseelenden Prinzipes in dem Objekt, in dem einzelnen Kunstwerk. Das darf also dann von keinem anderen, entscheidenden Willen erfüllt sein, als dem: ganz von innen durchlebter, lebendiger Organismus zu sein. Den großen Zusammenklang aller Teile zu einer Gestalt, einem Symbol der Gesetzlichkeit, den fordern wir, den müssen wir suchen. So gehen wir — fern allem gefühlsseligen Verschwärmen — allerdings regressiv den Weg des Schöpfers.

Aufzudecken, wie diese Eigengesetzlichkeit in dem einzelnen Kunstwerk sich erfüllt oder gestört ist, wäre daher wohl die Hauptaufgabe des Kunstwissenschaftlers. Daß er sich dessen unterstehen darf, ohne von dem Werk Fremdartiges zu verlangen, die Berechtigung seines Tuns hat die erkenntnistheoretische Arbeit der Ästhetik bewiesen. Der Kunstwissenschaft liegt es nun ob, Prinzipien für die Erkenntnis der Kunstwerke zu finden, und zwar kein äußerliches Schema, in das blindlings jedes Werk gezwängt werden soll. Wie kommen wir aus

dem eisigen Hochland der Erkenntnistheorie in das fruchtbare Tiefland des Lebens, von der Idee zur Wirklichkeit? Die reine Schönheit tritt nie an sich auf, sie wird erst in der einzelnen Gestalt Ereignis. Dadurch, daß sich die Idee im Stoff konkretisiert, wird sie zugleich restringiert, durch die Verleiblichung verendlicht. Die Eigengesetzlichkeit der Kunst wird jedoch keineswegs dabei aufgehoben; das Material bleibt der Rohstoff; die Idee baut sich den Körper. Idee, damit ist natürlich keine »moralische« Idee oder dergleichen gemeint, sondern allein die Idee der erfüllten Gesetzlichkeit, deren Rechtfertigung eben die Leistung der Ästhetik ist. Die Problemstellung, etwa eine moralische oder weltanschauliche, empfangen wir vom Künstler, darüber zu rechten überschreitet unsere Macht. Wie sie Gestalt geworden, einen Organismus sich gebaut, wie alles sich zum Ganzen webt, das wollen wir erkennen. Durch die Prüfung der Formung, der Gestaltwerdung halten wir uns gleich fern vom Schematismus des Technischen wie vom Materialismus der bloßen Inhaltsbetrachtung.

Aus der Grundlegung, daß im Kunstwerk die Idee der erfüllten Gesetzlichkeit Gestalt wird, ergeben sich einige Begriffe, die recht geeignet sind die Eigenart des Kunstwerkes gegen die Ansprüche anderer Gebiete, etwa der naturwissenschaftlichen oder ethischen Sphäre zu schützen, die Grenze des ästhetischen Gebietes weithin sichtbar zu markieren. Nie dürfen wir bei unseren Untersuchungen vergessen, daß jedes Kunstwerk ein beseelter Organismus, keine tote summarische Anhäufung ist. Diese Durchseeltheit macht es zum Sinnbild des Ewigen, mag es auch noch so gering an Größe und Umfang sein. »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum oder Schatten, sondern als lebendige augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen«[1]). Nicht eine hineingeheimnißte, als Ornament angepappte »Gedankentiefe« vermag solchen nicht aufdringlichen, doch stets mitschwingenden Oberton hervorzulocken. Muß erst die Hilfe des Verstandes angerufen werden, um eine Art von Rechenexempel zu lösen nach dem Satze: sind zwei Größen einer dritten gleich, so sind sie untereinander gleich, so handelt es sich um die aus dem klügelnden Verstande geborene Allegorie. Nach Gottschedischer Art geht also der Begriff voran und wird dann von einem phantastischen Mantel umkleidet, den man zum rechten Verständnis lüften muß; während im Symbol die Idee mit dem Bilde wie die Haut mit dem Fleische ver-

---

[1]) Goethe, Maximen und Reflexionen. Dazu vergleiche ebendort die Aussprüche über die Allegorie.

wachsen ist. Die Trennung in Kern und Schale tötet den ganzen Organismus.

Die Symbolwertigkeit des echten Kunstwerkes wirkt auf uns erhebend, begründet die sittlichende, religiöse Wirkung der Kunst. Wirkung sagten wir; Wirkung auf wen? Allem Geschrei *l'art pour l'art* zum Trotz behaupten wir: Wirkung auf das Publikum! Allerdings läßt sich nicht verkennen, daß sich mit diesem Zugeständnis eine schwere Gefahr verbinden kann. Wieder leistet da ein Grenzbegriff erwünschte Hilfe, die Illusion. Leider ist ja dies Wort durch eine lange Geschichte arg belastet. Ganz unpsychologisch verstanden, soll sie uns, den Beschauer des Kunstwerkes ermahnen, all den kleinen, zufälligen Eigenheiten seiner »Persönlichkeit«, allen Assoziationsgelüsten zu entsagen, nicht die staubigen Alltagskleider anzubehalten, sondern sich zu reinigen zu beglückender Empfängnis. Die gereinigte Einstellung auf die neue Welt ist die Bedingung, unter der allein die Kunst sich offenbart, lebendig zum Beschauer spricht. Das bezeichnet die Vorbedingung für das Erkennen, wie die Idee alles organisiert zu einem symbolwertigen Ganzen. Für das Kunstwerk ergibt sich anderseits die Verpflichtung, streng in seiner Welt zu bleiben, nicht übermütig ans Tageslicht der Wirklichkeit zu treten, in dem sein magischer Farbenreiz verfahlen muß. Eine Schwelle setzt also die Illusion dem Kunstwerk wie dem Beschauer, die beide nicht ungestraft überschreiten dürfen.

Der Sprache des Kunstwerkes muß der Aufnehmende willig sein Ohr leihen, nicht mit fremdartigen Forderungen es zurückscheuchen. Vor allem muß er sich davor hüten, das Kunstwerk in Elemente fremder, unberechtigter Kategorien zu zerfällen, besonders inhaltlicher Art. In die rein künstlerischen Komponenten muß sich unser erkennender Verstand nun mal die Einheit des Kunstwerkes zerlegen, jedoch nur um die Eigenart der Synthese recht zu erfassen. Nicht daß verschiedene Elemente, sondern wie sie alle organisiert sind zu einem lebendigen Ganzen, das ist die Frage. Auch das »Inhaltliche« ist nicht etwas als gegeben irgendwoher Genommenes, sondern etwas Geformtes, ebensowenig wie das »Formale« eine äußerliche Hülle ist. Beides ist von innen her geformt und damit erst reiner Ausdruck der ästhetischen Idee. Sie manifestiert sich im Inhaltlichen nicht weniger als im Formalen, durchformt das eine nicht weniger als das andere im Feuer autonomer Gesetzlichkeit. Nicht scharf genug kann dieser Inhalt vom Stoff geschieden werden. Aller Gedankengehalt, alle Gefühlsbelastung, alle Gegenständlichkeit, nicht weniger als alles von der Natur gelieferte Material sind für den Künstler nichts als Rohstoff. Fern, sie vergewaltigen zu wollen, schließt er sie alle zu

einem Staatswesen zusammen, in dem jedes, auch das Unscheinbarste zum Heil des Ganzen beiträgt und nicht zu missen ist. Das organisierende Prinzip ist und bleibt die ästhetische Idee.

Eine größere und demnach gefährlichere Rolle als diese stofflichen Elemente spielt die Eigenart des zur Darstellung benötigten Materials mit all seiner naturbeschwerten Eigengesetzlichkeit. Der Künstler hat in die eigenwillige Materie seine Idee einzubilden und wird durch sie allerdings bedeutend eingeschränkt. Er wird sie nicht vergewaltigen, noch sich oberflächlich mit ihr abfinden, sondern ihr alle Reize und Vorzüge ablauschen und sich dienstbar machen. Das Entscheidende bleibt aber stets und ständig die ästhetische Idee. Das Material läßt sich aus ihr nicht deduzieren, es ist wirklich etwas »Gegebenes«, aber indem es der neuen Gesetzmäßigkeit zu neuen Zwecken untergeordnet wird, wird es »aufgehoben« zum ästhetisch geformten Mittel, zum eigenartigen Ausdrucksmittel der ästhetischen Idee. Im Alltag dient es der bloßen Nützlichkeit, dem Zweck, nur unter der Leitung der ästhetischen Gesetzlichkeit wird es umgeschaffen, zum Ausdruck zu dienen. Der Bau wird allein nach Gesichtspunkten des Zweckes als bloße Nutzform errichtet; unter der Leitung der ästhetischen Idee wird er zum Bauwerk, zur Kunstform geadelt, die allerdings ganz anders aussieht als die ornamentüberladenen Mietskasernen [1]).

Will sich die ästhetische Idee im Kunstwerk verwirklichen, so ist keine andere Möglichkeit ihr gelassen, als sich eines »Mittels« zu bedienen. Durch die Eigenart ihrer Erzeugungsweise, eben des Mittels, bilden eine Reihe von Kunstwerken zusammengehörige Gruppen, Kunstgattungen. Diese lassen sich also weder aus einem obersten Satze deduzieren, noch aus Beispielen abstrahieren, sondern sind begründet in den gemeinsamen Erzeugungsweisen, Methoden, den Mitteln.

Epos und Drama.

Es hatte sich uns die Erkenntnis erschlossen, daß die Kunstwissenschaft sich nicht schlechthin aus der Ästhetik deduzieren läßt, sondern daß jede einzelne Kunst eine neue Grundlegung bedeutet. Anderseits sind diese Gattungen der Künste keine von der Natur herrisch aufgezwungene Gegebenheiten, deren Gesetzmäßigkeit die Künste heteronom macht, noch gar bloße abstrakte Verallgemeinerungen,

[1]) Dies zuerst betont zu haben ist die fruchtbare Tat Albertis. Vergleiche mein Buch: Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leone Batt. Alberti, Leipzig 1914, Teubner.

nein, es sind die letzten Realisierungsmöglichkeiten, weil die Methoden der ästhetischen Idee gemäß den Mitteln, durch die sie den eigenartigen Beitrag zum Inhalt des ästhetischen Bewußtseins hervorbringen. Die Eigenart des Mittels bedingt die besondere Struktur des Kunstwerkes, schließt die nach derselben Methode erzeugten Gebilde zu einer Gattungseinheit zusammen. Insofern die ästhetische Idee die letzte Grundlegung auch der Eigengesetzlichkeit der Mittel enthält, ist die erkenntnistheoretische Arbeit der kritischen Ästhetik für die Kunstwissenschaft allerdings notwendige Voraussetzung. Jede Kunst hat eben die Aufgabe, diese ästhetische Idee, die Harmonie der erfüllten Gesetzlichkeit nach ihrem Vermögen zu verleiblichen.

1. Die Sprache. Lessing hat es im »Laokoon« als erster unternommen, aus der Eigenart der Mittel die Trennung der Künste vorzunehmen, jene große Scheidung der Künste des Nebeneinanders von denen des Nacheinanders, deren Vermischung der Kunstübung seiner Zeit so verderblich geworden war. Wenn Lessing »artikulierte Töne in der Zeit« als Mittel der »Poesie« hinstellt (Kap. 16), so gilt das in weiterem Sinne; er versteht nämlich an dieser Stelle, wie es der Schlußabschnitt der Vorrede schon andeutete, unter »Poesie« alle Künste des Nacheinanders wie unter »Malerei« alle des Nebeneinanders. Als besonderes Mittel der Dichtkunst nennt er sonst durchaus die Sprache. Da diese uns etwas so Selbstverständliches ist, außerdem mit allerlei Gedanklichkeit so stark überladen ist, so konnte ein so feinsinniger Denker wie Friedrich Theodor Vischer aller persönlichen Erfahrung als Schriftsteller zum Trotz zu dem Schlusse kommen, die Sprache sei gar nicht als Mittel zu betrachten, sondern sie diene lediglich als Darstellung der Sinnenbilder[1]). Wir wissen, durch Anschaulichkeit wird das Kunstwerk charakterisiert. Diese braucht nun aber nicht allein für die Augen faßbar zu sein, die Gestalt darf nicht an den äußerlich sichtbaren Körper gefesselt werden, Anschaulichkeit ist nicht die sinnenhafte Gegebenheit eines schönen Objektes, das die Sprache nur reproduzierend abzuschildern hätte, nein, die Gestalt wird durch die Sprache allererst erzeugt! Sie ist weit mehr als geduldiges Gefäß für allerhand Inhaltlichkeit, sie ist gleichwertig den Mitteln der anderen Künste, nicht leichter sondern gerade wegen dieser Belastung eher schwerer zu handhaben. Wie jene ist auch sie nicht etwas Einfaches, sondern ein höchst kompliziertes Gebilde, von einer besonderen Gesetzmäßigkeit bereits vor-

---

[1]) Ebenso Volkelt, System Bd. 3, S. 379. Immer wieder macht sich die völlige Unbrauchbarkeit der »Phantasie« als Methodenbegriff bemerklich. Die bildlichen Künste verleiblichen ja auch Phantasieanschauungen!

geformt. Ihre Eigenart ist mit der Bestimmung als artikulierte Töne in der Zeit noch lange nicht umschrieben. Es ist wohl das traurigste Anzeichen für das gänzliche Unvermögen künstlerischer Eindrucksfähigkeit, für die Verwilderung jeglicher ästhetischer Kultur, daß die Meinung überhaupt laut werden konnte, daß das geschriebene Zeichen irgend etwas über unsere Frage aussagen könnte. Der Grammatiker teilt als getreuer Jünger des Aristoteles die Sprache in Satzteile, Wörter, Wortteile und richtet darauf gar eine »Stilistik« auf, der Phonetiker zerspaltet sie bis in Laute, aber der Gebildete eines papierenen Säkulums findet die Urbestandteile der Sprache in Buchstaben! Als Material der Wirklichkeit betrachtet enthüllt sich die Sprache als Inbegriff bedeutungsvoller Wortkomplexe [1]), die zueinander in Beziehung stehen. Eindringliche phänomenologische Untersuchung hat als Wesenheit des Wortes: »Bedeutung, getragen von einem akustischen Symbol, das einen Gegenstand meint,« aufgefunden [2]). Dies ist jedoch zu eng und nur aus der Verwendung des Wortes in der Logik hergenommen. Das Wort oder die Wortverbindung als Vehikel des täglichen Lebens bietet noch weit mehr »Seiten«. Da wäre zu erwähnen, daß ihm auch kinästhetische Momente eignen, vor allem aber darf Stimmungsgehalt und Anschaulichkeit nicht erst der poetischen Verwendung zugestanden werden. Es kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden, daß neben einer relativen Anschaulichkeit in sinnlicher Hinsicht hauptsächlich es auf innere Lebendigkeit und Kraft, auf Prägnanz ankommt, die nichts zu schaffen hat mit einem photographischen Abschildern von tausend Einzelheiten, vielmehr wird durch eine der Eigenart der Sprache entsprechende Auswahl bildhafter Züge erst ein von der bloßen Beschreibung unterschiedenes künstlerisches Gebilde voller Illusionskraft hervorgebracht, genau so wie ja auch nicht die Reproduktion das Wesen der Malerei ausmacht. Das Wort ist eben keineswegs ein bloßes Zeichen für Gegenstände naturhafter oder gedanklicher Art, ist nicht bloßes Vehikel. Nicht in der Anschaulichkeit, weit mehr in dem Stimmungsgehalt des Wortes, in dem »Gefühlsannex« [3]), liegt die eigenartige Kraft der Sprache. Die Anschaulichkeit der bildenden Künste kann sie nie erreichen, die Musik da-

---

[1]) Th. A. Meyer, Stilgesetz der Poesie S. 4, Leipzig 1901.

[2]) Waldemar Conrad, Der ästhetische Gegenstand, Zeitschr. für Ästh. Bd. III, S. 481, 1908.

[3]) Diesen sehr bezeichnenden Ausdruck entnehme ich der Ästhetik von Hermann Cohen Bd. I, S. 203 f. u. ö.; vergleiche besonders S. 363 ff. Sehr feinsinnig handelt auch Dessoir S. 353 ff. über die Anschaulichkeit der Sprache. Grundlegend war Th. A. Meyer.

gegen vermag nur den allgemeinen Gefühlszustand auszudrücken; Empfindung und Gefühl sind in der Poesie besonders nahegerückt! Die starke Gefühlsbetonung aller Anschaulichkeit macht die Anschaulichkeit, macht die Eigenart des sprachlichen Mediums aus. Akademische Blaßheit wie naturalistische Grobschlächtigkeit hatten fast vergessen, aus wie klangvollem Stoff die Sprache gebildet ist. Mählich haben wir uns wieder hintasten müssen über die Entdeckung klangvoller Wörter zu dem ewigen Rauschen des sprachlichen Melos, und manchem will das so lange ungebrauchte Organ schier versagen, wenn über die abklopfbaren Schemen des Metrums das Nachfühlen des immanenten Rhythmus gefordert wird. Diese Seiten des Wortes sind in ihm uranfänglich enthalten, kommen nur in seiner unmittelbaren Verwendung als Mittel, nicht mehr als Vehikel in der Dichtkunst zum Ausdruck. Der Erhaltungstrieb läßt uns nur nie zum Nachdenken kommen über das Was unserer Wahrnehmungen, er zwingt uns sogleich zu der Frage, wozu kann es mir nützen? Wie in der Nacht das Plätschern der Brunnen laut wird, das des Tages Geschrei übergellte, so werden in der Poesie die Gefühlsannexe des Wortes lebendig, klingen die Laute auf, werden zu Stimmungsträgern. Schon die Sprache des Alltags ist doch nicht bloß von logischem Triebe gestoßen, dient vielmehr auch der Äußerung von Gefühlen und Wallungen, ja sie ist nicht bloß Laut. Das Leben zeigt immer wieder die Tatsache, daß die sprachliche Mitteilung fast nie für sich vorkommt, sondern begleitet wird von Körperbewegungen, besonders dem wichtigen und so ausdrucksvollen Spiel der Hände und des Gesichtes. Die Erkenntnis der Eigenart der Ausdruckskunst der Sprache wird uns eben dadurch erschwert, daß die Gewohnheit ihre Farbenpracht eintönig grau übertüncht hat. Für den Alltag ist sie allerdings Vehikel, Sklave für die Mitteilung von logischen Aussagen, von Äußerungen des Gefühls oder Willens. Der Unterschätzung der Sprache als bloßen Gesellschaftsphänomens entspricht die Identifizierung von Dichter und Literat. Dieser stammt als eine papierene Abart vom Rhetor ab. Ihnen bleibt das Wort durchaus Lastträger irgendeines an sich interessanten oder wertvollen Inhalts, Gefäß, in das jeder nach Belieben seinen Trank füllt. Wünscht man diese leere Form zu poetisieren, so bedient man sich nach Aristoteles' Rezept der »geschmückten Rede«, behängt sich mit allerhand Schwulst wie mit Kotillonorden. Aber trotz allem Schmuck bleibt die Sprache der geduldige Packknecht, eine bloße Relation fesselt das Wort an den herrischen Gedanken, die »Form« an den »Inhalt«; eine Korrelation ist bei solchem Untertänigkeitsverhältnis nicht denkbar. Der Dichter jedoch befreit die edle Gefangene, führt sie

in ihr Königreich zurück: ihre Gestalt richtet sich wieder hoch auf in ursprünglicher Schönheit, ihr Gesang erklingt in vollem Wunderklange. Das eigentlich Gegenständliche sinkt zusammen, wird zum Sujet, leuchtend schreitet die Gestalt hervor. Sie aber ist verschieden gebaut, verschieden gewandet, je nach der Eigengesetzlichkeit der Kunstart [1]).

Nun können wir uns mit vollem Verständnis die bedeutungsschwere Definition Wilhelm von Humboldts zu eigen machen: »Poesie ist Kunst durch Sprache« [2]). Nicht Redekunst, aber auch nicht Wortkunst! Das Kunstwerk ist Gestalt, Einheit, das Wort ist nur Einzelbestandteil. Wohl kann das einzelne Wort oder der Wortkomplex ein Sinnenbild darstellen, der Sprache Aufgabe ist anders begrenzt; das Wort kann durch seine Klangwirkung auffallen, durch seine musikalischen Qualitäten, seine rhythmischen Schönheiten, die Sprache hat noch weitere Wirkungsmöglichkeiten. Nicht solche Einzelheiten erzeugen ein poetisches Kunstwerk, selbst nicht einmal ihre Summation, ebensowenig wie der »Sinn« des Wortes allein; es ist vielmehr die ganze Fülle des Naturmaterials »Sprache«, die in ihrem Zusammenklang zum Medium poetischer Darstellung wird, einer Darstellung, die grundsätzlich verschieden ist von der bildenden Kunst und der Musik oder Tanzkunst. Wir müssen uns immer gegenwärtig halten, daß die Sprache als Ganzes das Material ist, nicht die von der Wissenschaft ausgewählte abstrakte Seite der »Bedeutung«. Alles das sind nur Seiten, allerdings wichtige Seiten dieses eigenwilligen Wesens: Sprache. Außer der Bedeutung kommen besonders das Melos, das Tempo als sozusagen statischer, extensiver und die Tonstärke als dynamischer, intensiver Rhythmus, dazu die immanente, begleitende Gebärde, kommt vor allem die stimmunggebende Gefühlsbeladenheit des Wortes zur Geltung. Aber eines trägt und unterstützt das andere; für sich ist keines etwas. »Die ganze Trennung des Seelischen und Körperlichen, die in der Wissenschaft notwendig ist, geht die Kunst nichts an. Für den Künstler besteht überall die volle Einheit der Erscheinung wie für den naiven Menschen. Die ausdrucksvolle Gebärde und das ausgedrückte Gefühl, der blühende Baum und der Eindruck fröhlichen Lebens, den er er-

[1]) Wie fruchtbringend die Besinnung auf die Eigenart seines »Mittels« auch dem schaffenden Künstler ist, das zeigen nicht nur Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel, oder Kleist in seinem Aufsatz »Über die Verfertigung der Gedanken beim Sprechen«, ein treffender Brief Dehmels an Falke über Liliencron zeigt ganz dasselbe (Falke, Die Stadt mit den goldenen Türmen S. 418 ff.).

[2]) Ästhetische Versuche, 1. Teil, Über Goethes Hermann und Dorothea S. 63, Braunschweig 1799.

weckt, sind für ihn nicht zwei Dinge, die vereint werden sollen, sondern sie sind unmittelbar dasselbe [1]).« Es ist also nicht angängig, aus den verschiedenen Verwendungsarten der Sprache im Leben die Kunstarten abzuleiten [2]), nein die Sprache in der ganzen Weite und Zusammengesetztheit macht gerade den Reiz der Dichtung im Gegensatz zu dem einseitigen Gebrauch im Leben aus. Dennoch verdanken die verschiedenen Arten der Poesie bestimmten Seiten der Sprache ihre Struktur [3]), aber es ist eben nicht die Zufälligkeit des vom Alltag entwerteten Materials, die jene Arten beherrscht, sondern sie entspringen Erzeugungsweisen, die ihre Eigenart dem Vorwiegen einer Seite des Wortes verdanken, die aber stets aus dem naturhaften Material zum künstlerischen Mittel umgeformt sind durch die ästhetische Idee.

Eine weitere Atomisierung ist ohne Nutzen. Was hilft die an sich richtige Feststellung, daß jedes Kunstwerk aus verschiedenen »Elementen« zusammengesetzt ist. Bevor von dem abgeleiteten Adjektiv »dramatisch« gehandelt werden kann, müßte doch vorher bekannt sein, was denn das Drama wäre. Da sich nun dramatische wie auch lyrische und epische Elemente in jedem Kunstwerk in bunter Mischung finden lassen, so sind sie doch offensichtlich ungeeignet, die Eigenart einer Gattung zu bestimmen; diese würde dann durch die Majorität der Zahl, durch Summation allein festgestellt werden können. Ein solcher Triumph der Statistik führt uns leider zu der Vorstellung, das Kunstwerk wäre eine tote Anhäufung gleichberechtigter Teilchen! Nein, Gestalt ist es, Organismus, in dem auch epische und andere Atome eingeordnet, untergeordnet sind einer einzigen großen, eigenartigen Gesetzlichkeit. Dazu kommt, daß alle jene Elemente nichts als schematisch geordnete Inhaltsmomente sind. »Die Vorgänge und Zustände des Lebens, sowie die einzelnen Gegenstände und deren Eigenschaften«, nicht minder aber die subjektiven Gefühle und Meinungen, die tief tragische Weltanschauung des Künstlers sind nichts als Stoff, den zu gestalten gerade die Aufgabe ist [4]). Von einem dramatischen Element zu sprechen geht nicht an, falls man nicht das Stoffgebiet des Willens und des ihn begleitenden Affektes, oder etwa gar das Tragische als seinen Inhalt

---

[1]) Jonas Cohn, Zeitschr. für Ästh. Bd. II, S. 199.

[2]) Dazu scheint mir Bab etwas zu neigen, Kritik der Bühne S. 35, Berlin 1908.

[3]) Damit erledigen sich die Einwände von Veit Valentin, Poetische Gattungen, Zeitschr. für vergl. Literaturgesch., N. F., Bd. V, S. 35 ff. Röttcken, Die Dichtungsarten, Euphor. III, 336 ff.

[4]) Elster, Über die Elemente der Poesie und der Begriff des Dramatischen, Univ.-Progr., Marburg 1903, S. 5.

definiert[1]). Solche »Elemente« leisten also für die Erkenntnis der Wesenheit von Epos und Drama nicht das geringste, vermögen seine eigenartige Struktur nicht zu erklären, ja nicht einmal festzustellen. Sie führen in den Sumpf einer »Inhaltsästhetik«, leiten ab von der Grunderkenntnis, daß die Gattungen der Dichtung aus dem Walten eigenartiger Formprinzipien sich herleiten, keine nach inhaltlichen Momenten zu findenden Abstraktionen sind. Nicht weniger schlecht beraten wären wir, wollten wir uns irgendeiner »Formalästhetik« anvertrauen. Ganz ebensowenig wie uns die Beschreibung eines Metrums zum Verständnis der Eigenart lyrischer Kunstwerke führt, kann uns eine außen herumtastende Aufzählung von Merkmalen, etwa der Bau der Handlung, oder Beobachtungen über den Helden, in das Innere, in den Wesenskern von Epos oder Drama führen — ganz abgesehen von der stets eintretenden tragischen Ironie, daß der Formalästhetiker im Laufe seiner Untersuchung zum Inhaltsästhetiker und umgekehrt wird. Die Bedeutung der Sprache als des erzeugenden Mittels bleibt diesen Theorien ewig unzugänglich. Aus dem Überwiegen gewisser Seiten des Wortes also bilden sich jene Erzeugungsweisen, gleicherweise für den produzierenden Künstler wie für den nachschaffenden Beschauer, dringen verschiedene Kunstarten hervor: Epik, Lyrik und Drama.

2. Die sprachkünstlerische Wurzel. Der Roman hat darunter am schwersten zu leiden gehabt, daß er scheinbar kein eigenes Mittel hat, sondern sich der Sprache des Alltags bedient. Ästhetiker haben ihn darum als Pseudokunst gebrandmarkt, Dilettanten deswegen sich besonders gern auf ihn gestürzt. Für gewöhnlich dient ja die Sprache der Mitteilung. In der Kunst jedoch wird sie zum Ausdrucksmittel und zwar in der epischen Kunstart zum Darstellungsmittel von Geschehnissen; so wird sie von der Mitteilung, dem historischen Bericht, zur Erzählung erhoben. Die Erzählung ist also nicht etwas inhaltlich Bestimmtes, kein »erzählendes Element«, das sich ausbreitet zu einem Bericht von Begebenheiten[2]). So etwas allein läßt sich aus einer Anzahl oder auch Unzahl von erzählenden

---

[1]) Elster, ebenda S. 9—11. Die an sich ja vollkommen richtige Beobachtung, daß in jeder Dichtung mehrere dieser Elemente verarbeitet sind, ist — von anderen Gründen abgesehen — ein treffender Beweis, wie unmöglich die induktive Methode zu brauchbaren und haltbaren Resultaten kommen kann, da sie durch Abstraktion aus einzelnen hervorragenden Typen oder »aller« Exemplare den Allgemeinbegriff der Gattung finden will.

[2]) Elster, S. 12; Goethe definiert jedoch in »Wilhelm Meisters Lehrjahren« Buch 5, 7. Kap. »Gesinnung und Begebenheiten«, nicht nur Begebenheiten, wie Elster meint, als das charakteristische Inhaltsmoment des Epischen, Weimarer Ausg. 22, S. 178.

Dichtungen abstrahieren; aber damit wird nur der Bericht »charakterisiert«, nicht die Erzählung. Diese ist vielmehr eine Erzeugungsweise, eine Darstellungsmethode. Allerdings läßt sich ihre Eigenart nicht schlechthin aus einem Grundprinzip, etwa der ästhetischen Idee oder noch viel weniger einem »erzählenden Moment« deduzieren; sie ist jedoch nur insofern etwas Gegebenes, von der Natur Aufgezwungenes, als der Alltag das Material liefert, das allein unter der ästhetischen Idee umgeschmolzen wird. Als Mittel wird es dann von jener letzten Grundlegung der Ästhetik getragen und gerechtfertigt. Die Erzählung als dichterische Methode ist demnach, ähnlich den Grundsätzen der Naturwissenschaft, eine Art von Grundlegung, besser eben ein Grundsatz. Es handelt sich darum, die Strukturformel des Epischen festzustellen, als einer Erzeugungsweise, die dem Dichter durch eigenartige Formen der Darstellung Wirkungen erlaubt, die er mit anderen Methoden, etwa der lyrischen oder dramatischen, nicht hervorzurufen imstande wäre. Gemäß der Eigentümlichkeit der Methode wird sich dann nicht nur die äußere Form, sondern auch die Auswahl aus dem stofflich Gegebenen, sowie die Behandlung der Situationen, Charaktere und dergleichen richten, wird sich schließlich die ganze Darstellung bis ins einzelne regeln. Daß der epische Rhythmus sich von dem dramatischen unterscheiden wird, eben aus der Eigenart der sprachkünstlerischen Wurzel, wird sich uns im folgenden ergeben.

Daß sich der Epiker häufig dramatischer Mittel bedient, beweist nichts gegen die Selbständigkeit der epischen, noch der dramatischen Form, es kommt auf die scharfe Abgrenzung der Eigenart und der darin liegenden Darstellungsmöglichkeiten an, die dem Dramatiker im Gegensatz zum Epiker versagt sind[1]). Auch für ihn ist die Sprache des Alltags das Material, aber indem er es zu einem neuen Grundsatz, einer eigenwertigen Methode umformt, gewinnen besondere Seiten der Sprache entscheidende Bedeutung. Die Handlung hat man seit langem als etwas Auszeichnendes für das Drama proklamiert. Das wird insofern richtig sein, als das Wort in dieser Richtung im Drama seine eigentümliche Wirkung entfaltet. Ist es ja doch selbst in der Natur nicht nur Laut, wie der Ton der Musik, sondern es ist verbunden mit Gestikulation. Die Mimik im weitesten Sinn ist etwas ihm immanentes. Für sich allein kann sie nicht bestehen. Die Pantomime braucht neue Gebärden; sie ersetzt eben das Wort, während in der Lyrik und Epik die unwillkürlich sich einstellende Geste als selbstverständliche Zugabe kaum mitempfunden wird, da es

[1]) So auch Goethe in »Wilhelm Meisters Lehrjahren« Buch 5, Kap. 7.

stets die Gesten einer und derselben Person sind. Dagegen werden sie im Drama bedeutsam als Begleiterscheinungen des Gegeneinander der Worte. Das eigenartige erzeugende Mittel des Dramas ist also das Wort mit der ihm immanenten Gebärde oder, wie wir es kurzweg benennen wollen, die Wortgeste. Sie erwacht aber nur dann zu selbständigem Leben, wenn sie sich an einer entgegenstehenden entzünden kann; sie lebt nur im Kampf, und der ewige Rhythmus des Gegeneinander liegt demnach zu allertiefst in der Wortgeste beschlossen. Wort steht gegen Wort, Geste wider Geste, Schauspieler gegen Schauspieler in ewigem Dualismus [1]). Der Schauspieler ist also nicht ein unberufen sich herandrängender Geschäftsmann, der das reine Kunstwerk durch seine Taschenspielerei industrialisiert. Darin eben liegt der Grundunterschied des Schauspielers vom Jongleur, daß er vom Dichter mitgedacht, gefordert ist, daß er dem Kunstwerk erst zu völliger Realisierung verhilft. Zugleich allerdings ist ihm die Willkür durch diese Verbundenheit mit dem Wort des Dichters zu echter Freiheit abgegrenzt. Das Wort in seiner Vielseitigkeit muß ihm immer der entscheidende Leitstern bleiben, die Gebärde hat nur erläuternd hinzuzutreten. Diese Gegebenheit der Geste trennt ihn vom Clown. Vom naturwissenschaftlichen Standpunkt aus scheint die Schauspielkunst allerdings eine Mischkunst zu sein, aber eben nur, wenn der Charakter der Sprachkunst und des Dualismus im besonderen für das Drama nicht erkannt ist. Der Dichter hat die ganze Fülle des Gebärdenspiels in das Wort eingeschlossen, setzt er zu viele szenarische Anweisungen mimischer Natur seinem Texte hinzu, so sollte uns das an seiner Berufung zum Dramatiker stutzig machen und nicht ihn etwa als gewitzten Bühnenkenner ausgeben. Da alles Wesentliche im Sprachkunstwerk liegt, dennoch nicht direkt vorgeschrieben ist, so kann dieses Gold nur von einem intensiv nachempfindenden, nachschöpferischen Menschen gehoben werden, und diese Unendlichkeit des Nachschaffens macht eben die Eigenart der Schauspielkunst aus. Zugleich ergibt sich aus dem sprachkünstlerischen Ursprung des Dramas, daß alle Bühnenkunst nur akzessorisch, nur Unterstützung des Menschen auf der Bühne ist [2]). Da die Mimik nicht etwas für sich Existierendes

---

[1]) Auch Hebbel fordert: »eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein« ... »die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen (d. h. wahrhaft dichterisch dramatischen) Darstellung ...« (Vorwort zur »Maria Magdalene«, krit. Ausg. von Werner 1905, S. 52,$_{18}$ ff. u. 53,$_{16}$ f.).

[2]) Julius Bab, Kritik der Bühne, Berlin 1908. — Friedr. Kayßler, Das Schaffen des Schauspielers, Bericht über den Kongreß für Ästh. S. 392 ff. — Martersteig, Kongreßbericht S. 405 ff. und derselbe, Der Schauspieler, Leipzig 1900.

ist, sondern nur ein Teil des Wortes, seine Verleiblichung, da das Gefühl nur durch die Wortgeste in die Erscheinung treten kann, so ist es nicht nur ein müßiger Streit, ob das Wort sinngebend aber nicht grundlegend sei, oder was nun prädominiere[1]). Von anderem, nämlich naturwissenschaftlichem Standpunkt aus läßt sich allerdings die Wortgeste noch scheiden in Wort und Gebärde, aber das künstlerische Element, das das Kunstwerk baut, das Wirkende, ist die eigenartige Verbindung der Wortgeste. Der Körper als Ausdrucksmittel führt zur Tanzkunst, etwa zur Körperrhythmik der Hellerauer Schule. Aber die Mimik, die des Wortes Gehalt verleiblicht, wie der Klang und der Sinn etwa ihm erst volles Leben gibt, diese Mimik ist ganz verschieden von jener Körperrhythmik. Die Wortgeste ist also das künstlerische Element, die Methode des Dramas[2]). Die schauspielerische Leistung hat sich daher bis ins einzelne jenem großen dualistischen Rhythmus zu fügen, sich nach ihm zu gliedern. Aufgabe des Dramatikers ist es, den kämpferischen Puls des Dramas bei aller scheinbaren Lebensfülle und Zufälligkeit doch überall als das eigentlich Formende sich auswirken zu lassen, in Handlung und Rede, im Bau der Akte und der Szenen, wie in der Gruppierung der Personen. Darin liegt, daß nicht die gerade Linie (weder als horizontale noch als stark aufsteigende) die Kurve dieses dramatischen Urrhythmus sein kann, sondern allein die Wellenlinie, die wohl einmal einen höheren Wellenberg aufweisen muß als das andere Mal, die aber stets durch Wellentäler in harmonischer und stetiger Verbindung zu einem Ganzen, zu einer Symphonie geeint sind. Dieser dramatische Urrythmus kann also keiner des Nebeneinander, sondern nur ein solcher des Nacheinander, ein dynamischer, kein statischer sein.

Nun scheint sich jedoch grade das Drama stark in das Netz der Wirklichkeit zu verstricken. Seit langem hat die Ansicht ihre Stimme erhoben, das Drama habe Teil an all den andern Künsten, sei, je nach der philosophischen Richtung des Urteilenden, eine Synthesis, ein Gesamtkunstwerk oder eine unreine Mischkunst. Hinzuzufügen wäre noch die weitere Schwierigkeit, ob nicht der epische Vortrag in seinem ruhigen Nacheinander auch in die Musik gehöre, zumal

[1]) Im Gegensatz zu Waldemar Conrad, Der ästhetische Gegenstand, Zeitschr. für Ästh. Bd. VI, S. 362, Stuttgart 1911.

[2]) Auf die Bedeutung der Wortgeste mußte genauer eingegangen werden, da sie bisher verkannt war. Bab ahnt vielleicht das Richtige, drückt es aber nicht scharf genug aus. Seine Kritiker fassen »Wort« stets als lyrisches Wort, nicht als Wortgeste, z. B. Hilpert, Rez. Krit. der Bühne in Zeitschr. für Ästh. Bd. VI, 1911, besonders S. 489.

uns der Historiker belehrt, daß die Epen ursprünglich stets mit Harfenbegleitung vorgetragen wurden. Es tritt also die naturwissenschaftlich-empirische Zeit und der empirische Raum mit all ihrer Erdenhaftigkeit Anspruch heischend an die eben Geborenen heran.

Man hat das Epos nie in dem Maße wie das Drama unter die Tyrannei des naturwissenschaftlichen Zeitablaufes gestellt, tauchte zuweilen auch eine Vorliebe für eine vorwärtsschreitende Handlung auf, die in stetem Anschluß an den natürlichen Ablauf des Lebens ihres Helden sich eindeutig vorwärtsbewegte, so kam doch auch diese Art der Darstellung nie ohne rückgreifende Motive aus; zudem war die Existenz bedeutendster, allgemein anerkannter Werke — man denke nur an die Odyssee — so einflußreich, daß man sich nie zu solchen extremen Forderungen verstieg wie zu der Einheit der Zeit für das Drama. Daß zufälligerweise das perzipierende Organ wie bei der Musik das Ohr ist, hat das Epos doch nie ernstlich in die Gefahr bringen können, unter die Gesetze der Musik gestellt werden zu können. Wie frei das Epos aber mit dem natürlichen Zeitablauf, mit der historisch fest gegebenen Chronologie umspringen darf und tatsächlich stets umgesprungen ist, das muß man sich mit aller Deutlichkeit vor Augen führen [1]. Jedes Kunstwerk der Zeitkünste setzt aus sich heraus eine Gegenwart, gleichsam einen Nullpunkt als Anfangs- und Ausgangspunkt. Von ihm aus schreitet es gemäß dem ihm eigentümlichen Rhythmus vorwärts oder rückwärts, gebunden einzig und allein durch die Gesetzlichkeit seines Mittels. Der Epiker ist in dieser Hinsicht weit ungebundener als der Dramatiker. Er setzt ein, wo es ihm am besten dünkt, wenn es ihm gefällt beim Ende; er unterliegt nicht dem Zwang des Dramas, nur vorwärts schreiten zu können, vielmehr vermag er etwa neben der fortschreitenden Haupthandlung notwendige Rückblicke in rückgreifender Erzählung zu bieten; er kann den Gang der Handlung aber auch so beleuchten, daß er nur das jeweilig Interessierende heraushebt, anderes später einflickt. Er kann außerdem sogar vorgreifen, auf Künftiges hinweisen. Nicht willkürlich, doch frei steht also der Epiker, nur der immanenten Gesetzlichkeit seines Kunstwerkes folgend, dem natürlichen Ablauf des realen Geschehens gegenüber.

Weit komplizierter liegen die Dinge im Drama. Die Forderung der Einheit der Zeit hat lange genug geherrscht und taucht gelegentlich wieder auf. Da die Handlung scheinbar ganz gegenwärtig und natürlich vor uns sich abspielt, so verfällt man wohl dieser Kunstart

[1]) Zum erstenmal wies eindringlich darauf hin Käte Friedemann, Der Erzähler in der Epik. Diss. Bern 1908, als Buch erweitert, Leipzig 1910. (In Walzels Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, N. F., Nr. 7.)

gegenüber am leichtesten in den Fehler, die Einheit der naturwissenschaftlichen Zeit als entscheidend zu fordern; aber nur die Daseinsform des Kunstwerkes ist ihr verhaftet. Als Kunstwerk ist es von einer anderen Gesetzlichkeit des Nacheinanders durchpulst, von einem dynamischen Rhythmus ganz fremder Art, als Wirkungsform wird es auch zu einem einheitlichen Ganzen zusammengewoben durch diese Gesamtbewegung kraft des dramatischen Urrhythmus. Das dramatische Kunstwerk muß sich herausheben analog der Statue aus dem Block, als ob sie aus sich verlaufenden Wassern emportauche. Die Tiefenvorstellung muß ähnlich lückenlos wie beim plastischen Werke auch beim Drama von der ersten zur letzten Szene vorwärtsschreiten. Während des Ablaufes der natürlichen Zeit, in der es nur als Daseinsform steht, atmet das Kunstwerk als Wirkungsform doch einzig nach dem Schlage seines Herzens [1]). Die Forderung der Einheit der Zeit muß demnach jener von der Einheitlichkeit des Kunstwerkes, von der Durchformtheit vom dramatischen Rhythmus weichen. Noch sind jedoch nicht alle Ansprüche der Natur und Wirklichkeit abgewiesen. Hätten wir das Wort mehr im Sinne der Lyrik, vor allem als Lautsymbol, als Urzelle des Dramas hingestellt, so könnten uns jene drohenden Mächte allerdings nichts mehr anhaben. Aber das Wort wurde im Drama verleiblicht, der Mime sollte ihm immanent sein, kein zufälliger Rezitator mehr: Wurde diese Kunstart damit nicht an den Raum verkauft? Immer wieder wird ja das Drama als ein Bastard von Raum und Zeit verketzert und das Lesedrama dagegen als bloße Wortkunst für das einzig künstlerisch reine gepriesen [2]). Gibt man von diesem Standpunkt aus zu, daß für die Zeit im Drama der eigenartige Rhythmus gleichsam eine zeitliche Perspektive sei, so will man den Schauspieler als Gestalt im Raum wenigstens in die Bande der räumlichen Perspektive der bildenden Künste zwingen. So streng ästhetisch sich dies auf den ersten Blick präsentieren mag, es ist doch nur ästhetenhaft verkappter Naturalismus, eine Verfeinerung des rohen Dekorations- und Requisitennaturalismus. Nirgends ist der Schauspieler mehr geknebelt als auf der Reliefbühne, denn nun steht er im Dienst einer Raumkunst. Da wird, wie meist im Leben, die Vermeidung alles Extremen durch den goldenen Mittelweg wohl das rätlichste sein. Leider bewährt sich solche Lebensklugheit in dem Reich der Kunst nicht, und Kompromisse machen ein Kunstwerk nicht besser, nicht ästhetisch reiner.

[1]) Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, Vierteljahrsschr. für wiss. Phil. 22, besonders S. 109.

[2]) Vgl. Konstantin Hilpert in der Zeitschr. für Ästh. Bd. VI, S. 489 f., 1911, dessen Ansichten sich nicht nur zufällig mit denen von Max Herrmann decken dürften.

Der Irrtum, das Drama als eine Mischform zu lästern, rührt daher, daß die Immanenz des Schauspielers in der Erzeugungsweise des Dramas nicht begriffen wird. Machen wir uns das aber völlig klar, so folgt daraus notwendig, daß der Schauspieler der Heteronomie der Raumkunst durchaus entzogen ist. Die Vorgänge auf der Bühne sind wohl bildhaft aber nicht bildlich, sind keine bewegten Bilder. Das Plastische des Körpers besteht ja nicht für sich, sondern ist gebunden an die Sprachgeste, ist als ihr Ausdruck das Vehikel für das sichtbare Nacheinander der Handlung. Wenn gelegentlich schöne »Bühnenbilder« etwa am Aktschluß oder -beginn die Stimmung erhöhend aus dem Gehalt der Worte entwickelt werden und sinngemäße Dekorationen die Situation verdeutlichen, so sind doch ihre Elemente den Worten immanent, aus ihnen herausgelesen; die bildenden Künste wie auch die Musik treten der Wortgeste helfend zur Seite und müssen, so dankenswert ihre Unterstützung auch ist, stets dienend bleiben, nämlich zur Erhöhung der Gesamtstimmung untergeordnet einer Gesetzlichkeit: der Sprachgeste [1]). Die Sichtbarkeit fordert das räumliche Nebeneinander, aber dieses Naturgegebene wird gänzlich unter die Botmäßigkeit der Eingesetzlichkeit des Dramas gestellt, unter die Herrschaft jenes gewaltigen dualistischen Vorwärtsstoßens des sukzessiven Rhythmus.

3. Die Illusion. Die notwendige Existenz des Mimen — besser der Mimen in ihrem Gegenspiel — drohte von je, das Drama der Natur auszuliefern und die »Unechtheit« als charakteristisches Grundprinzip der Schauspielkunst« erscheinen zu lassen [2]). Da wir den Schauspieler so ganz für uns in Anspruch nahmen, ihn weder als einen Ausgestoßenen aus der menschlichen Gesellschaft, noch aus dem Gebiet der reinen Kunst behandelten, so scheint das Drama immer noch in Gefahr der Unkunst zu schweben, scheint eine Illusion im ästhetischen Sinne nicht möglich zu machen, sondern in ihr droht die Wirklichkeitstäuschung allein zu herrschen. Jedoch auch die Epik haben wir in Gefahr gebracht durch das Hereinziehen des Rhapsoden, des Erzählers. Muß da nicht jene andere Auffassung von Illusion, die in ihr den spottenden Schein sieht, die ein stetes Vergleichen der naturgegebenen Daseinsform mit der künstlerischen Wirkungs-

---

[1]) Vgl. Hildebrand, Gesammelte Aufsätze S. 72 ff., Straßburg 1909, ähnlich Bab. Goethe in »Wilhelm Meisters Lehrjahren« Buch 2, Kap. 4 (W. A. I, Bd. 21, S. 158): »ein guter Schauspieler macht uns bald eine elende, unschickliche Dekoration vergessen, dahingegen das schönste Theater den Mangel an guten Schauspielern erst recht fühlbar macht.«

[2]) Waldemar Conrad, Der ästhetische Gegenstand, Zeitschr. für Ästh. Bd. VI, S. 371, 1911.

form voraussetzt und damit letztlich doch eine naturwissenschaftlich-psychologische Betrachtungsweise zugrunde legt, als die in diesem Falle einzig mögliche zugestanden werden? Damit wären aus dem Eigenreich der Kunst, die in sich selbst selig sich vor der Wirklichkeit verschließt, jene beiden Kunstarten ausgetrieben und schließlich doch der Natur überliefert.

Die Existenz des Rhapsoden ist nie so dinghaft gefaßt worden, wie die allerdings viel merkbarere des Schauspielers, zumal ja die Rezitation des Epos den Menschen von heute zu einer Sage geworden ist. Wenn Goethe und Schiller in ihren Briefen über die epische und dramatische Dichtung den Rhapsoden mit Recht wieder einführen, so ist das selten als eine historische Tatsache mißdeutet, sondern stets als Bezeichnung einer ideellen Figur, einer Darstellungsmethode begriffen worden. Dennoch ist gerade dieser Begriff des Rhapsoden überaus fruchtbar für die Erkenntnis der eigenartigen epischen Illusion [1]). Eine naturalistisch orientierte Kunsttheorie verpönte es als ärgste Unkunst, wenn der Verfasser sich in die Erzählung einmischte; daß sie eben aus demselben Prinzip der getreuen Naturnachahmung, also der täuschenden Reproduktion der Wirklichkeit, den Ichroman bevorzugte, schien ihr kein Widerspruch. War die Forderung der Objektivität gegen unsachliche »illusionstörende« Einschaltungen im Romane verständlich und gerechtfertigt, so schlug doch das Pendel nun gewaltig nach der anderen Seite aus (Spielhagen!). Nicht Objektivität, sondern Naturalismus oder zum wenigsten die Illusion einer anderen Kunstart, nämlich die dramatische, forderten jene nunmehr. Das Verlangen nach Objektivität hängt stets mit einer gewissen erkenntnistheoretischen Überzeugung zusammen, die der Kunst nur die Nachahmung der Natur zugesteht. Klassisch hat Aristoteles (Poetik Kap. 24) die Begründung gegeben: »Der Dichter darf nämlich in eigener Person möglichst wenig sprechen; denn wenn er in eigener Person spricht, ist er kein nachahmender Darsteller«. Aus ähnlichen Überzeugungen schufen Holz und Schlaf die »Familie Seelicke« [2]). Es läßt sich jedoch zeigen [3]), daß der Erzähler sich tatsächlich doch überall da einmischt, wo er dem Gesetz der rein epischen Technik folgt. Zuweilen glaubt man, sich mit einem Kompromiß zufrieden geben zu können. Wird der subjektive Anteil des Dichters an seinem Werk zugestanden, so fordert man doch, daß die Person des Erzählers nicht merkbar in seiner Handlung hervortreten dürfe, daß diese rein gegenständlich, »objektiv« sich vor uns abzuspielen

[1]) Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910.
[2]) Neue Gleise, Gemeinsames von Arno Holz u. Johannes Schlaf, Berlin 1892.
[3]) Käte Friedemann, a. a. O. S. 60 ff.

hat. Die Gestalten müßten für sich in ihrer eigenen Welt leben, das Hervortreten des Erzählers sei nichts als eine Störung der reinen ästhetischen Illusion, ein Hereinziehen der Wirklichkeit [1]). Dies alles aber gilt vom Drama ganz genau so. Was gerade die Eigenart des Dramas ausmacht, daß die Personen leibhaftig vor uns agieren, das ist dem Epos eben versagt. So sehr sich der naturalistische Dichter mühen mag, sich selbst auszuschalten, ganz gelingt ihm das nie, und in seiner naturvortäuschenden Darstellung stört dann allerdings die leiseste Spur davon, daß eben nicht alles dramatisch ist, daß gewisse Einschaltungen sich nicht vermeiden lassen, wo nun ein bisher unbemerkter Dritter mit einem Male in das Kunstwerk hineinspricht und die Täuschung offenbar macht. Hat der Dichter das Streben nach dieser »Objektivität«, so muß er sich konsequenterweise der dramatischen Darstellungsmethode bedienen und nicht der epischen. Mit Recht teilt Otto Ludwig die »Formen der Erzählung« ein in die eigentliche Erzählung, in der der Verfasser sich und sein Erzählen zugleich mit darstelle; neben dieser urepischen Form stellt er die andere der szenischen Erzählung, die dramatische Mittel zu den ihren fügt und auf eigentlich theatralischen Effekt hin arbeitet, überhaupt mehr das Äußere betont. In der Wirklichkeit wird diese, die zum Verständnis stets die Bekanntschaft mit der Kunstform des Dramas voraussetzt, sich meist mit der ersten mischen. Mag nun der Erzähler als Zeuge offen für die Glaubwürdigkeit seines maere, das er an den buochen las, oder das er selbst überliefert bekommen, sich selbst darstellen und (wie vor allem bei der Rahmenerzählung) sein Erzählen mit darstellen, mag er nach der Goetheschen Forderung mehr zurücktreten und gleichsam hinter einem Vorhang verborgen nur seine Stimme hören lassen, ja mag er stellenweise sich dramatischer Mittel bedienen, dennoch bleibt er stets das Medium, das auswählt, ordnet und dem Zuschauer den Vorhang lüftet, ihn in jene andere Welt schauen zu lassen. Er ist es, der die Zeit des Kunstwerkes festsetzt, der die Reihenfolge der Handlung auswählt, Situationen andeutet oder ausmalt, der in die Vergangenheit wie in die Zukunft weisen kann. Der Erzähler deutet dem Hörer das Chaos der Vorgänge, die in seinem Zauberspiegel aufdampfen, zu einem sinnvollen Kosmos, dem Symbol einer Weltharmonie: er ist nicht nur Rezitator, sondern Seher. Das ist seine göttliche Freiheit. Nimmt man sie ihm, bleiben nur starre Guckkastenbilder zurück, seelenlos, tote Gliedmaßen eines Dramas.

[1]) Rudolf Lehmann, Poetik S. 148, München 1906, lehnt zwar Objektivität im Sinn von Unparteilichkeit ab, verlangt aber »Gegenständlichkeit«, die doch ein Bemerken des Erzählers ausschließt. Das läuft schließlich auf Spielhagens Forderung der dramatischen Illusion hinaus.

Es braucht sich aber nicht immer um die Selbstdarstellung zu handeln, der Rhapsode ist auch in dem objektivsten Roman vorhanden, sofern dieser nur nach epischer Methode erzeugt ist. Der Blickpunkt des Erzählers gibt dem ganzen Weltwirrwesen, in das er uns schauen läßt, die Einheit. Er ist als Betrachtender also ein organischer Bestandteil der Dichtung. Stellt uns das Drama Gestalten leibhaftig »wirklich« hin, so ist für das Epos »wirklich« nicht die Gestalt des Erzählers, aber das Erzählen selbst. Warum sollte es sich da nicht auch direkt manifestieren dürfen[1])? Es handelt sich allerdings nicht um die Mitteilung irgend einer Künstlerindividualität, die uns dann etwas vorfabelt, sondern der Erzähler ist das Medium, ist die feste Einstellung des Beschauers zu den Vorgängen. Er ist also keine Illusionsstörung, im Gegenteil, der Rhapsode ist die Schwelle, die dem Betrachter gesetzt ist vor das Heiligtum der Kunst. Will er sie frevelnd überschreiten, seine Wirklichkeit in die Welt des Kunstwerkes tragen, wird der Törichte sich den Kopf an dem Zauberspiegel zerschellen, den der Erzähler in den Händen hält. Wie jedes Kunstwerk ist auch das Epos, obschon ruhend in seinem eigentümlichen Lebensgesetz, doch nicht bloß für sich da, besteht auch bei ihm die Beziehung auf den Hörer, der an die Gestalt des Rhapsoden unabtrennlich gebunden ist. Ungleich den erzählenden Menschen der Wirklichkeit ist des Rhapsoden Aufgabe nicht die Mitteilung von Geschehenem, sondern die Darstellung von Handlung; er stellt schöpferisch etwas hin, läßt Gewesenes oder Nie-Gesehenes Gestalt werden, Ausdruck von Seelen und ihren Geschicken hintreten vor den Hörer. So wird die Mitteilung in Bezug auf einen Wißbegierigen zur Wechselbezüglichkeit zwischen Kunstwerk und Zuhörer; denn wir wollen nie vergessen, daß der Rhapsode nur die Verkörperung der eigenartigen epischen Methode, nur den Fühlenden und Schauenden, jedoch keine Person von Fleisch und Bein vorstellt. Erst durch diese strenge Verbundenheit wird das Erschauen jenes Traumreiches der Kunst dem Hörer möglich, wird dem Epiker zugleich das Recht, als Seher des Gottes Gang durch die Wirrsale der Welt zu entschleiern, sein Leben in der Kreatur zu enthüllen. In dieser Bindung werden Erzähler und Zuhörer frei, geheiligt zum reinen Dienst im Tempel der Kunst. So wird aus dem bloßen Berichterstatter der Wirklichkeit der epische Dichter. Mit dieser Verpflichtung gegen den Hörer ist dem Rhapsoden die selbständige Auswahl nach rein künstlerischen Gesichtspunkten nicht nur gestattet sondern direkt zur Pflicht gemacht. Wir können

---

[1]) Man sehe nur einmal irgend ein Werk eines großen Epikers daraufhin an! Die Arbeit von Käte Friedemann enthält die reichste Fülle von Beweismaterial.

mit Goethe die Eigenart der epischen Illusion folgendermaßen zusammenfassen: »Die Behandlung im ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehen übersieht; sein Vortrag wird dahin zwecken, die Zuhörer zu beruhigen, damit sie ihm gerne und lange zuhören, er wird das Interesse egal verteilen, weil er nicht im stande ist, einen allzulebhaften Eindruck geschwind zu balanzieren, er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln ... Der Mime dagegen ist gerade in dem entgegengesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse[1].« Als der Rhapsode von der Wucht der Begebenheiten aus seiner weisen Mäßigung gerissen ward, vom Gott ergriffen selbst zum Gott wurde, ihn spielte, da vollzog sich die Geburt des Dramas aus der Wucht der Handlung. Diese aber steht nicht allein, hat erst Sinn im Gegenstoß, im Gegenspiel. Ebensowenig wie der Rhapsode ein Berichterstatter, ist der Mime etwa Rhetor; das Drama ist kein Rededuell, ebensowenig wie ein Ringkampf oder eine Pantomime. In dem großen Zwietakt steht aber nicht nur der Schauspieler seinem Mitspieler gegenüber. Als Thespis nämlich die Maske Gottes nahm und vor den Chor trat, sich aus ihm sonderte, verließ er doch nicht die Beziehung zu ihm; er änderte seine Rolle und die des Chores, aber aus der epischen Korrelation ward eine neue, sogar noch engere, wiederum eine strenge wechselseitige Verbundenheit, die dramatische Korrelation zwischen Schauspieler und Publikum. Psychologisch betrachtet ist das Miterleben des Zuschauers weit stärker und aufgeregter als beim Anhören eines Epos. Die epische Illusion verwandelt uns nach allen dramatischen Erregungen stets wieder in Zuschauer, die dramatische aus Zuschauern zu Mitspielern. Aus dieser psychologischen Feststellung darf jedoch nicht der voreilige Schluß gezogen werden, daß es im Drama auf Vortäuschung von Naturwirklichkeit ankommen muß. Wieder sehen wir, wie zerstörend das stete Hin- und Herpendeln aus der Illusion und in sie zurück wirkte, wie das stete Bewußtwerden, daß wir aus dem naturwissenschaftlichen in das ästhetische Gebiet getreten sind, die Aufnahme dieser wie aller anderen Kunst ganz unmöglich macht[2]. Aber geschieht mit dieser so leidenschaftlichen Er-

[1]) Goethe über epische und dramatische Dichtung (Jubiläums-Ausgabe) Bd. 36, S. 151 f.

[2]) Vgl. den Schluß von Goethe, Über epische und dramatische Dichtung, a. a. O. S. 152.

griffenheit vom Drama — das dem Zuschauer zeigt: *tua res agitur* — nicht wieder eine Grenzüberschreitung, folgt daraus nicht als Ideal der dramatischen Illusion, daß der Zuschauer auf die Bühne springen sollte, um mitzuhandeln, um wie Faust den Schatten der Helena zu umarmen? Wäre dem so, dann allerdings würde es sich um eine unreine Kunst handeln. Eine Schwelle zwischen Publikum und Kunstwerk ist notwendig, soll dieses nicht in die Sphäre der Wirklichkeit verschleppt werden. Es wäre ebenfalls nur Vortäuschung von Naturwirklichkeit, wenn der Schauspieler eine pure Nachahmung erstreben wollte. Das Wort jedoch ist ihm nicht lediglich als Zeichen für Mitteilung von Gefühlszuständen gegeben, sondern es ist Atom eines Sprachkunstwerkes. Diesem hat er zur Wirksamkeit zu verhelfen, hat also nicht sich selbst lediglich zu spielen, sein Inneres zu prostituieren [1]). Die aufregende Mitteilung des Alltags setzt den Menschen in Aktion, in der Kunst wird sie aber zum Ausdruck, der bei aller Gegenwärtigkeit und Leibhaftigkeit des Wortes als des erzeugenden Mittels nur die Seele ergreift, nicht die eines einzigen zuschauenden Individuums, nicht des Publikums als einer Summe von Individuen, sondern als eines ganz neuen Wesens, einer in der Schau geeinten Masse. Indem der Zuschauer nicht länger Subjekt einer Mitteilung bleibt, sondern in die stete Korrelation mit dem Kunstwerk eintritt [2]), schreitet er in das Reich der Kunst, aber gereinigt vom Staube der Wirklichkeit. Das Drama existiert jedoch nur in der Verkörperung der Schauspieler (nicht durch die Schauspieler); zu ihnen begibt sich der Zuschauer also in engste Wechselbezüglichkeit. Darin liegt zugleich das ehrfürchtige Anerkennen der ihm gesetzten Schwelle. Er drängt sich nicht mehr in das Kunstwerk ein, sondern erkennt den Schauspieler als seinen Vertreter an, der für ihn seine Sache führt, agiert [3]). Der Mime wird zum Mittler! Er ist gleichermaßen dem Kunstwerk wie dem Publikum gehörig und verpflichtet. In diesem Zwischenglied ist die notwendige Schwelle zwischen Zuschauer und Kunstwerk zu sehen, die dramatische Illusion.

Der Schauspieler darf nunmehr nicht mehr als ein verunreinigender Handwerker bezeichnet werden. Er ist notwendiger, organischer Bestandteil des Dramas. Das Lesedrama ist »eine ästhetische Halbheit,

---

[1]) »Inadäquatheit der Mittel und Unechtheit« stellen sich nur vom naturwissenschaftlichen Standpunkt als charakteristisch für die Bühnenkunst dar. Gegen Conrad a. a. O. S. 366 ff., 371.

[2]) Heinrich Friedemann, Das Formproblem des Dramas. Dissertation. Erlangen 1911.

[3]) H. Cohen, Ästhetik des reinen Gefühls Bd. II, S. 65, Berlin 1912, behauptet, der Chor vermittle die Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler.

ein unwahres Absehen von der Wirklichkeit« [1]), wir sagen lieber: ein Verleugnen der Möglichkeit des erzeugenden Mittels. Der Mime aber ist auch keine Marionette des Dichters. Wie jeder Künstler ist er restringiert, aber nicht unfrei. Das geschriebene oder gedruckte Werk des Dichters gibt ihm die Anhaltspunkte, zeichnet den Weg vor von Station zu Station, aber auf welchen Straßen er diese erreicht, bleibt ihm überlassen. Der Dichter gibt also gleichsam die allgemeine Formel, in die jeder Schauspieler seine individuellen Werte einsetzen und sie so verwirklichen kann. In der *Commedia dell' arte* herrschte der Schauspieler scheinbar ganz allein; kaum ein Szenar bestand; er war zugleich Dichter. Aber gerade weil er von der Last der Begebenheiten bedrückt war, blieb er unfrei im Dienst der Geschehnisse dem Zwang der Wirklichkeit am meisten ausgesetzt. Mit der Fähigkeit eines Clown trachtete er diese Schwierigkeit zu überwinden. Ganz anders fordert das Wort des Dichters Verkörperung, die aber des Mimen völlig eigene produktive Leistung ist, die nicht allein gesundes Gefühl sondern auch viel Kunstverstand voraussetzt. Die Geste ist das Kennzeichen des Schauspielers, das bedeutet Deklamation in Verbindung mit Gesichts- und Körpermimik eben als Ausdrucksgebärde, im Gegensatz zu der stets übertriebenen Gestikulation als Mitteilung des Clowns. Die Schauspielkunst ist demnach keine unreine Mischung verschiedener Künste, sondern eine eigenartige, neue Ausdrucksmethode. Darin ist eine Kritik der Bühnenausstattung enthalten, die eben nur Ergänzung, nur dienende Beihilfe sein darf, nicht von Materialechtheit oder historischer Treue, sondern von dem obersten Gesetz des dramatischen Rhythmus geregelt und beherrscht wird [2]). Der Schauspieler ruft also als erzeugendes Mittel die dramatische Illusion hervor.

4. Die Handlung. Seit Aristoteles hat man immer wieder die Handlung als Charakteristikum des Dramas proklamiert. Aber offensichtlich kommt das Epos ebenfalls nicht ohne Handlung aus. Faßt man den Begriff der Handlung nicht allzukörperlich, so braucht der moderne psychologische Roman wohl am allermeisten Handlung, und der große Polyhistor folgert denn auch, daß der Epiker die Fabel dramatisch anlegen müsse (Kap. 23). Nun aber fordert auch das Gedicht Handlung, nicht nur die Ballade, sondern auch ein so rein lyrisches Erzeugnis wie »Über allen Wipfeln ist Ruh«. Da hat man denn die Bedeutung des Wortes dramatisch oft dahin verbreitert, daß man

---

[1]) Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie S. 107.

[2]) Dies betonen auch Th. A. Meyer S. 111 ff., Krüger, Über das Verhältnis der Bühne zur bildenden Kunst, Diss., Münster 1911, S. 38 ff. und Julius Bab, Kritik der Bühne.

alles was Handlungen darstellt, da hineinbezieht, oder vorsichtiger »jede poetische Darstellung, in der die Phantasiegestalten des Dichters selbständig auftreten und durch Wechselreden und Handlungen aufeinander einwirken« als »dramatisches Element« bezeichnet [1]). In dieser weiten Fassung fällt dann schließlich dramatisch mit Handlung überhaupt zusammen, gibt es dramatische Lyrik wie Epik. Wir müssen uns jedoch von solchen blassen aristotelischen Abstraktionen frei machen, von der abgegriffenen Scheidemünze zur ursprünglichen Ader zurückkehren und dort schürfen.

Begebenheit und Ereignis bezeichnen bloße Vorgänge, nur als Erscheinungen betrachtet. Handlung hat stets den Bezug auf den Menschen, ist seine Hervorbringung, entspringt aus dem Willen und gehört in ihrer philosophischen Rechtfertigung in das Gebiet der Ethik. An dieser Stelle wird uns der stets wieder auftauchende Anspruch der Moral vorzüglich auf das Drama verständlich — aber eben als eine materialistische Herabwürdigung der Kunst, als Heteronomie. Handlung ist für das praktische Leben wie für die ethische Reflexion stets eine Betätigung, ihre natürliche Frucht ist die Tat. Durchaus innerlich gefaßt — etwa als Beschlußfassen — ist es ein Geschehen, ein Geschehnis, das dann nach außen sich realisiert in einer Begebenheit.

Für die Kunstwissenschaft wollen wir den Begriff der »Handlung« aufsparen. Aber was für einen Inhalt soll dieser Terminus nun eingefüllt bekommen? Handeln heißt sich etwas zureichen, enthält eine Wechselbezüglichkeit, Hand gegen Hand. Die ursprüngliche Handlung im Sinne der Kunstwissenschaft entspringt aus dem Begriff der Illusion, ist die Verbundenheit von Kunstwerk und Beschauer: in Epos und Drama also kraft des Rhapsoden und Mimen. In ihr entsteht die Gegenwart im Gebiete der reinen Kunst, unabhängig von dem Ablauf der naturwissenschaftlichen Zeit. Ein liebendes Zwiegespräch der Seele des Betrachters mit der Seele des Kunstwerkes ist demnach die Urhandlung in der Welt der Kunst, als ein Erzeugnis des reinen Gefühles [2]).

Dieser allgemeinste Begriff der Handlung hat seine Geltung für sämtliche Künste, für Malerei nicht weniger als für die Poesie. Die Handlung spielt sich also im Bereiche des Gefühls ab, alles Sittliche der Geschehnisse ist für die Kunst nur Vorbedingung. Geschehnisse wie Begebenheiten sind Stoff, der von der Hand des Künstlers umgeformt wird zum Körper, zum Symbol der Handlung. Nunmehr wird es uns nicht mehr als zufällig erscheinen, daß bei Aristoteles, sowie

---

[1]) Elster, a. a. O.

[2]) H. Cohen Bd. I, S. 394 ff. sehr schön aber einseitig, da diese Handlung als nur für das Drama geltend hingestellt wird.

er von Handlung spricht, sich seine Ausführungen sofort um die Wirkung auf das Publikum drehen (bes. Kap. 14). Im übrigen bespricht er vor allem die Voraussetzung der Handlung: die Fabel. In der Auswahl des passendsten Sujets liegt nach ihm die wesentliche Voraussetzung für eine wirksame Handlung. Die künstlerische Umformung führt ihn sogleich auf die Wirkung. Unwillkürlich liegt darin eine Bestätigung, wie entscheidend diese eigentliche Handlung zwischen dem Kunstwerk und dem Aufnehmenden ist. Wir wollen nach der Erkenntnis dieses allgemeinen Sinnes der Handlung nun zusehen, wodurch die epische und dramatische Handlung gekennzeichnet ist. Gleich zu Anfang müssen wir eine Theorie abweisen: Furcht und Mitleid oder Erhebung im Gefühl reiner Menschlichkeit oder ihrer weltüberwindenden Kraft sind Wirkungen, die von einer Handlung erst ausgehen, also Begleiterscheinungen, die sich zwar herleiten lassen müssen aus dem, was wir suchen, die aber folglich nicht entscheidend und grundlegend sein können für die Eigenart der dramatischen oder epischen Handlung. Diese müssen vielmehr den gegebenen Rohstoff der innerlichen Geschehnisse und äußeren Begebenheiten um- und ausformen in eigentümlicher Weise gemäß ihrer erzeugenden Idee. Das war der eigenartige Rhythmus, geboren aus der besonderen Seite der Sprache, wie sie sich uns in der Idealgestalt des Rhapsoden und des Mimen verkörperte.

Wenn Aristoteles von der erzählenden Poesie fordert, die Fabel wie in der Tragödie anzulegen, so meint er nur ihre dramatische Komposition überhaupt (Kap. 23). Als Unterschied zum Drama führt er die verschiedene Länge und die andersartige Stellung zur Zeit an (Kap. 24). Am gebräuchlichsten ist wohl die Ansicht: »Schilderung fesselnder Begebenheiten ist die Aufgabe des Epos« [1]), und Hegel sieht geradezu den Unterschied von Epos und Drama darin, daß das Epos »nicht eine Handlung als Handlung, sondern eine Begebenheit zu schildern hat« [2]). Definitionen dieser Art bringen die ganze Kunst in die Gefahr, in bloße Inhaltlichkeit zu verfallen. Auch wenn man das dramatische Element dort zu finden meint, wo die zu selbständigem Leben erhobenen Phantasiegestalten des Dichters auftreten und durch Wechselreden und Handlungen aufeinander einwirken, so hat man wohl das Drama von dem chronistischen Bericht abgegrenzt, noch nicht aber Drama und Epos geschieden. Es ist nicht wahr, daß »Begebenheiten im weitesten Sinn des Wortes den Inhalt des erzählenden Elementes ausmachen« [3]). Wie will man das ernsthaft beweisen?

[1]) Gust. Freytag, Technik des Dramas S. 16, Berlin 1880.
[2]) Hegel, Vorlesungen über Ästhetik Bd. 3, S. 363 ff.
[3]) Elster S. 12.

Denn sollen nicht auch im Epos als reinem Kunstwerk die Gestalten selbständig vor uns handeln, eine eigene Welt bildend, durch Rede und Handlung aufeinander einwirken? Der Chronist berichtet Begebenheiten — zwar bereits der Historiker formt schon wieder nach eigener Methode — Epiker wie Dramatiker lassen den Rohstoff aufleben zu selbständiger Körperlichkeit. Nur wie sie es tun, darin liegt der Unterschied: also in der Methode. Der Herzschlag des Epos wird allerdings in ganz anderem Takt durch die Handlung pulsen als der des Dramas. Das eigentlich Unterscheidende, Konstituierende ist die Stellung des Rhapsoden zur Zeit. Darin löst sich der scheinbare Widerspruch, daß die erzählende Dichtung eine weit größere Fülle von Begebenheiten bewältigen, gestalten kann — man denke nur an Tolstois »Krieg und Frieden« —, daß das Epos auch die feinsten Verästelungen des Seelenlebens zu analysieren vermag. Goethe behält recht: »Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden [1]«. Die Freiheit gegenüber dem wirklichen Ablauf gibt dem Epiker größte Freiheit in der Anordnung, er kann nachholen und vordeuten, herausheben und übergehen, ausmalen und andeuten. Gerade die Verwendung der direkten und indirekten Rede nach dieser Richtung hin ist lehrreich und behütet uns vor dem Irrtum, als wenn in solcher scheinbaren Durchschneidung der Nabelschnur zwischen Rhapsoden und seinen Figuren die Geburt des Dramas bestände [2]). Das Aufspüren von Zusammenhängen, die den Personen selbst verborgen sein und bleiben müssen, die Erhebung zu allgemeiner Reflexion, das Aussprechen metaphysischer, kosmischer Gedanken, die durch der Geschehnisse Schleier durchschimmern, das alles sind die Vorzüge des Epikers, geben dem zur Handlung geformten Stoff sein eigenes Gesicht, formen eine neue besondere Inhaltlichkeit. Sie kann ihre eigenartige Wirkung erreichen in der Darstellung des Einzelmenschen, nicht in zersetzender psychologischer Analyse — die gar zu oft zur naturwissenschaftlichen Untersuchung ausartet —, sondern in synthetischer Erfassung des Wesenskernes, mehr aber noch in seiner metaphysischen Verbundenheit mit den Grundgesetzen der Welt überhaupt [3]). Es ist darum wohl kein zu verachtender Hinweis, den die Entstehung des Entwicklungsromans unserer Theorie leiht. Die Allbezüglichkeit der Personen mit der Umgebung, mit Gegenwart, Vergangenheit und

---

[1]) Goethe, Wilhelm Meister V, 7 (Weimarer Ausgabe Bd. 22, S. 178).

[2]) Käte Friedemann, besonders das Kapitel über direkte und indirekte Rede, S. 157 ff.

[3]) Charakteristisch für die Größe der Kunst Dostojewskys ist, daß er in einem Menschen nicht bloß eine Welt, sondern die ganze für ihn überhaupt erlebensmögliche Welt gibt. Falkenfeld, Wort und Seele S. 111, Leipzig 1914.

Zukunft, dieses betrachtende Darüberstehen kann allerdings zu unkünstlerischen Einschaltungen von allerhand philosophischen, moralischen oder religiösen Aphorismen des Dichters verleiten, und gerade wegen dieser Möglichkeit subjektiv-unzugehöriger Aussprache wurde der Roman zur Lieblingsgattung der Romantik. Das ist gewiß eine naturalistische Störung echter künstlerischer Illusion, ein Heraustreten des realen Verfassers aus der Welt der Kunst, ganz ähnlich jenen Personen auf Bildern, die dem Beschauer eine besondere Mitteilung machen, oder ihn auch nur allzu deutlich direkt anblicken. Dieser falschen Subjektivität gegenüber begibt sich eine mißverstandene Objektivität ihres eigentlichsten Rechtes: die wahre Objektivität des Epikers besteht eben in dieser abgeklärten Anteilnahme an Begebenheiten wie Geschehnissen, in dieser engen Verbundenheit mit der »Weltseele«. Dieser epische Rhythmus formt die Handlung. Er formt die Auswahl der Geschehnisse, verarbeitet sie zu Situationen, die Ereignisse aber werden nicht um ihrer selbst willen vorgeführt, sondern wegen ihrer Bedeutsamkeit für die Charaktere. Sie bieten die Materie, an der die Personen sich offenbaren; sie sind Kreuzungspunkte, wo das bloße geistige Geschehen zum sichtbaren Ereignis wird, wo die innerliche Handlung in die Erscheinung der Tätlichkeit tritt. Das Kino dagegen führt bloße Situationen vor; Vorgänge, wie sie aus der Fülle von Regungen, Trieben und dergleichen sich weben, wie sie als Resultate aus innerem Kampf hervorgingen, ja hervorgehen mußten, das vermag es nicht darzustellen. Nehmen wir z. B. den Stoff der Maria Stuart. Das Kino führt große Aufzüge, aufregende Situationen vor — und auch da schon meistens als Aufnahme von Pantomimen. Das wesentliche der Handlung, als inneres Vorgehen wiederzugeben, ist ihm versagt, weder die dramatische noch die epische Handlung, sondern lediglich Vorgänge und Schilderungen kann das Kino vorführen, von Situationen nur ihre Erscheinungen, nicht ihr Werden in aller Innerlichkeit [1]). Für die Dichtung ist die Situation stets Symbol, der Schnittpunkt zweier Energieströmungen von Charakter und Schicksal. Sei es, daß die Entwicklung des Helden dargelegt wird, wie alles Schicksal schließlich ihn nur läutert und ihn sich reiner zu eigenartiger, wertvoller Persönlichkeit emporringen läßt, sei es, daß die zerreibende, langsam und unerbittlich grausame Last der Verhältnisse, der Umwelt und der Charaktereigenschaften aufgezeigt wird, immer ist es die weise Hand des Rhapsoden, die alles regelt und ordnet, die den innersten

[1]) Vgl. die fördernde Arbeit von Emilie Altenlohr zur Soziologie des Kino, besonders S. 27 ff., Jena 1914. G. v. Allesch definierte dagegen die »Natur des Dramas« als »Konfiguration von Sachverhalten«, Bericht über den 1. Kongreß für Ästhetik und Kunstwissensch. 1914, S. 368 ff.

Sinn, die Notwendigkeit aufzeigt, den individuellen Vorgang als Spiegelbild eherner Gesetzlichkeit des Makrokosmos entschleiert. Die Siegerkraft des Helden und die Ohnmacht des Zermürbten schildert er in bedächtigem Rhythmus, ein weißhaariger Greis, dessen mild-ernste Züge das Lebensleid gemeißelt hat.

Im Drama dagegen stößt ein anderer Rhythmus heiße Blutwellen durch die Körper; Gestalt steht gegen Gestalt. Wieder gewinnt in der Situation der große Dualismus von Charakter und Schicksal Gegenwärtigkeit und in weit höherem Maße Bedeutung: denn nun steht alles leibhaftig sichtbar da. Antagonismus ist das Lebensgesetz des Dramas, erzeugt den eigentümlichen Rhythmus seiner Handlung. In rein technischer Hinsicht hat Aristoteles Recht. Da kommt außerordentlich viel auf die Auffindung einer geeigneten Fabel an, denn da die Situation sichtbar wird, keine Hinzufügung und Erklärung des Dichters eingreifen darf, um uns das Verständnis zu erleichtern, so kommt auf die Ausgestaltung der Situation alles an, nicht daß sie zündend wirken muß, ein Schlager wird, sondern daß die volle Bedeutsamkeit in diesem Symbol beschlossen liegt. Geschicklichkeit und kluge Reden nützen nicht, denn es ist kein Prozeß. Die Einzelausführung der Situation, wie Szene sich in Szene webt, die ganze Führung der Handlung ist von dem großen dualistischen Rhythmus durchformt. Aus dem Epos klingt nur die dunkle Melodie des Stromes, das verborgene Rauschen des Schicksals; der Rhapsode deutet der Gesetze ehernen Lauf, singt das Lied von der Überwinderkraft des Menschen oder klagt die zermürbende Tücke der Verhältnisse. Im Drama dagegen sehen wir selbst der Wogen wütenden Kampf mit dem Felsen, das Ringen von Freiheit und Notwendigkeit im Widerstreit eines Charakters mit seinem Schicksal. Das Epos könnte man monistisch nennen: immer hat die eine Schale das Übergewicht, der Charakter oder das Schicksal. Der Dualismus des Dramas fordert ihre Gleichwertigkeit und Ebenbürtigkeit, fordert Charakter und Schicksal. Dieser dramatische Urrhythmus formt den Stoff in ganz eigenartiger Weise, gestaltet die Geschehnisse zu symbolhaltigen Situationen, meißelt die Charaktere, wie das Schicksal. Die Leibwerdung des Wortes zwingt auch das Schicksal anschaulich zu machen, es zu kondensieren zur Greifbarkeit, zur Gestaltwerdung in einer oder mehreren Personen. Charakter und Schicksal müssen zudem einander würdig sein, stehen in einem höheren Gleichgewicht, und so hebt sich für den Dramatiker bei der Ausformung der ersten Konzeption zur Problemstellung, zum sogenannten Szenar, mit dem Charakter zugleich auch das Schicksal, das Gegenspiel. Als Schiller aus dem Epischen des Familienromans seinen »Don Carlos« erheben wollte, gab er König

Philipp Monumentalität. Aber dieser wurde nun so mächtig, daß Carlos neben ihm zwerghaft und alltäglich erschien, und so glaubte der Dichter dem dadurch abzuhelfen, daß er durch die Allegorese des tiefst rauschenden tragischen Grundgedankens — durch Posa — das Gleichgewicht wieder herstellen könnte. Daß er sich in der Ausführung vergriffen hat, zeigt, wie sein künstlerisches Bewußtsein noch nicht voll erwacht war. Wie es ihm, endlich gereift, über solche Klippen half, zeigt der »Wallenstein«. Aber auch die unglaublich anmutenden Entwürfe zur »Polizei« bestätigen unsere Aufstellungen. Das Schicksal als künstlerisches Wirkungselement drängt sich Schiller immer mehr auf. Es einseitig zu fassen, führte zu jenen verderblichen Planungen, die schon an das Schicksalsdrama erinnern und die eben doch nur im Roman sich darstellen lassen. Denn im Milieuroman können all die vielen unsichtbaren Mächte in ihrem Wirken geschildert werden, genügt bereits das Lauschen auf das dunkle Raunen des Stromes. Der Epiker hat also auch bei der Übermacht des Schicksals mehr Platz für die Persönlichkeit des Helden, für die Charakterentwicklung.

5. Der Held. Gerade im Gegensatz zu der üblichen Auffassung sehen wir uns zu dem Schluß genötigt: das Geschehnis spielt im Drama eine bedeutsamere Rolle als in der epischen Dichtung, in der stets der Charakter, sei es auch als Erleider des Schicksals, die Hauptmasse des Interesses in Anspruch nimmt. Die bloße Schilderung des Milieus, der Verhältnisse, der unsichtbaren Mächte aber gehört überhaupt nicht in die Kunst, sondern ist Kulturgeschichte. Es ist unter dem Einfluß einer naturalistisch-materialistischen Weltanschauung immer wieder der Versuch gemacht worden, einen Roman und selbst ein Drama ohne Helden zu schreiben — aber es geht nicht. Allerdings ein »Held« im ursprünglichen Sinne des Wortes ist nicht nötig; was Thackeray ausdrücken wollte mit dem Untertitel zu »*Vanity fair, a novel without a hero*«. Aber eine führende Person läßt sich nicht entbehren, sie ist notwendiges künstlerisches Postulat. Sie unterscheidet das Kunstwerk von der soziologischen und pathologischen Abhandlung, sie ist nur Ausdruck von der Einheit des Kunstwerkes. Allerdings genügt eine solche Person noch nicht, die Einheit zu geben und Szenen zu einem Ganzen zu verbinden; aber ohne sie ist gar keine poetische Komposition möglich; jenseits ihrer liegt das Gebiet der Wissenschaft. Diese Person ist das Urkristall, an das alles übrige anschließt und an dem der Gehalt der Lösung erst zur Erscheinung kommt. Die Versuche, die Einheit des Helden aufzuheben, müssen also zum Zerfall der künstlerischen Einheit führen, das Kunstwerk in

Einzelteile auflösen, die für sich Novellen oder Dramen sein mögen [1]. Die Einheit des Helden ist das unumgängliche Postulat, gegründet im Wesen aller Kunst als Gestaltwerdung, Ereignis des Unaussprechlichen, als Verkörperung der Gefühle. Die Gestalt des Helden bestimmt zugleich den Maßstab des Ganzen; an seiner Gestalt werden die anderen Figuren, wird die Landschaft, wird Vorder- wie Hintergrund bemessen. Die Einheit des Helden kommt also der einheitlich durchgeführten Perspektive in einem Gemälde gleich. Der Held ist das Maß aller Dinge, er ist die Manifestation der ästhetischen Idee. Sie wandelt sich jedoch durch die Verbindung mit dem »Mittel« in eine epische und eine dramatische Methode, und gemäß dieser ist auch die Rolle des Helden, der Hauptperson, eine andere in Epos und Drama.

Charakter und Schicksal setzen die künstlerische Wirkungsform jeder Figur eines Kunstwerkes zusammen, sind die Elemente derselben. Der Epiker führt seine Personen uns vor, hat durch das eigentümliche Mittel der Erzählung die Macht, sie in ihrer Allbezüglichkeit, also nicht als isolierte Einzelglieder, sondern in Beziehung zu den Mitmenschen und zu den geistigen Strömungen sich allmählich vor uns entfalten zu lassen. Spielhagen charakterisiert das Wesen der epischen Phantasie dahin, daß es sich ihr »schließlich gar nicht um den Menschen handelt, wie er sich in seiner Vereinzelung, als Individuum in dieser oder jener besonderen Situation, erfüllt von diesem oder jenem Gefühl, oder in Konflikt mit einem anderen Individuum als handelndes Wesen unter dem Druck und Sporn dieser oder jener Leidenschaft darstellt, sondern vielmehr um den Menschen in seiner Totalität, um die Menschheit handelt« [2]. Bei der Wichtigkeit der Gestalten für den Epiker und der Notwendigkeit der Hauptperson sollte wohl der Charakter der wesentliche Bestandteil der Erzählung sein. Erlaubt zwar die Breite und Weitschichtigkeit, die dem Rhapsoden kraft der Eigenart seines Mittels zusteht, auch eine eingehende Zeichnung der Charaktere, so sind diese doch nicht das Urelement. Ohne Gestalten kann er kein Kunstwerk schaffen, aber sind Personen schon Charaktere? Die Psychologie hat den Begriff des Charakters zerstört: »Das Wort Charakter hat im Lauf der Zeiten eine mehrfache Bedeutung bekommen. Es deutete ursprünglich den herrschenden Grundzug im Seelenkomplex und wurde mit Temperament verwechselt. Dann wurde es der Ausdruck der Mittelklassen für den Automaten, so daß ein Individuum, welches ein für allemal bei seinem Naturell stehen geblieben ist oder sich einer gewissen Rolle im Leben angepaßt hat, welches also mit

---

[1]) Spielhagens verständige Kritik von »Middlemarch«, Beiträge S. 67 ff.

[2]) Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans S. 48, Leipzig 1883.

einem Wort gesagt, aufgehört hat zu wachsen, ein Charakter genannt wurde, und der in der Entwicklung befindliche ... wurde charakterlos genannt.« Der Zyniker Strindberg fährt dann in seiner Folgerung fort: »Daher glaube ich nicht an einfache Theatercharaktere. Und gegen das summarische Urteil der Verfasser über die Menschen: der ist dumm, der ist brutal, der ist eifersüchtig, der ist geizig usw. sollte von den Naturalisten Einspruch erhoben werden, welche wissen, wie reich der Seelenkomplex ist, und welche verstehen, daß das Laster eine Rückseite hat, welche sehr stark der Tugend ähnelt« [1]). So sind also alle Charaktere eigentlich zu Lumpen geworden, zusammengeflickt aus allerlei Fetzen, hellen und dunklen, schmutzigen und reinen. Dies ist der Stoff, den die Wissenschaft wie das Leben dem Dichter entgegenbringt. Am eigenartigsten hat die epische Form sich ausgeprägt in der Hervorbringung des »Entwicklungsromanes«. Darin liegt die instinktive Anerkennung, daß für den Epiker der Charakter als *character indelebilis* nicht existiert, gar nicht existieren kann und darf, gemäß der Eigenart der epischen Methode. Nur Geschehnisse zu geben, Schilderungen von Vorgängen, das vermag das Kino viel besser, weit anschaulicher; die Aufreihung von Ereignissen ist Gegenstand der historischen Untersuchung; der bloße Abenteurer-Roman ist also unkünstlerisch. Der Epiker vermag die Allbezüglichkeit des Helden mit den zum Schicksal werdenden Einflüssen zu schildern, sein Werden und seine Entwicklung uns vorzuführen. Es ist vielleicht nicht unangebracht, hier auf den Unterschied zwischen der Handlung und der Darstellung eines Charakters im Epos aufmerksam zu machen. Der Ausdruck »Entwicklung« hat oft zur Vermengung geführt und vielerlei Trugschlüsse gezeitigt. Da die Erzählung ja von Vergangenem berichtet, so darf sich der Rhapsode sehr wohl anmerken lassen, daß er den ganzen Entwicklungsgang seiner Personen kennt, daß er ihm wohl vor Augen steht, also als Endmotto, als ein Abgeschlossener. Dies ist gerade ein besonderer Vorzug der epischen Methode, kann der Dichter doch nun auf allerlei kleine Einzelzüge unser besonderes Augenmerk richten, die auf der Bühne unbeachtet vorübergegangen wären. Dieses Vorherwissen, das sich bei der Darstellung bemerkbar macht, ist jedoch etwas ganz anderes als die Annahme fester und starrer Charaktere. Ganz im Gegenteil wird der Held, da das ganze Netz der Einflüsse zu schildern und zu entwirren möglich ist, weit eher gar zu bildsam und entwicklungsfähig geraten, er wird »leidend, wenigstens nicht in hohem Maße wirkend« erscheinen [2]).

---

[1]) Strindberg, Vorwort zu »Frl. Julie« S. 7, 8. Übersetzung von E. Brausewetter (Reclam).

[2]) »Wilhelm Meisters Lehrjahre« Buch 5, Kap. 7.

Die Beziehungen, der Hintergrund, die Umgebung erhalten im Roman eine ungemeine Bedeutsamkeit, drängen sich leicht allzu stark hervor und verleiten den Dichter, seiner Lust zu fabulieren allzusehr die Zügel schießen zu lassen. Die naiv sich auswuchernde epische Phantasie drängt zur Grenzenlosigkeit der Weltseele, zum Roman ohne Helden, da ihre Zahl ins Unendliche wächst; jedoch die Kunst fordert die Formung zur Einheit. So tritt naturgemäß an die Stelle des Charakters die sich wandelnde Person des Helden, die ein Produkt des Schicksals wird. Es herrscht im Epos also nicht der Einzelcharakter, sondern recht eigentlich das Schicksal, wie es sich in der Person des Helden manifestiert[1]). Die Begebenheiten als Symbolisierungen der »Gesinnungen« bieten den Stoff, wie es auch Goethe formulierte. Der geborene Epiker glaubt nicht, daß es Charaktere gibt. Alles ist ihm von geheimnisvollen Mächten durchwaltet und geleitet. Die Menschen sind die Elemente, die ihrer natürlichen Affinität folgen, sich verbinden und lösen: ihre Wahlverwandtschaft zueinander wird ihr Schicksal. Nicht feste Charaktere, sondern das Walten dieser Mächte ist der Gegenstand des wahren Epikers, dieser Kräfte, die das Weltgetriebe leiten, bewegen und zusammenhalten. Der Rhapsode ist der Weise, der ihr Wirken belauscht, ihr Gewebe durchschaut, das Fliegen der Schiffe hin und her aufzeigt. Das kann er einzig kraft seines eigentümlichen Mittels der Erzählung, die ihm die breite Basis zu bauen erlaubt, mit Bedachtsamkeit die Fäden zu entwirren gestattet. Dieser Blick in die kosmischen Zusammenhänge, diese Tiefe, nicht die Breite, nämlich die hohe Zahl der Seiten seines Buches, noch die Unzahl der Stoffe, über die er schwatzen kann, macht die »Totalität« des Epikers aus. Hofmannsthal läßt seinen Balzac sagen: »Ich sehe nicht den Menschen, ich sehe Schicksale. Und Schicksale darf man nicht mit Katastrophen verwechseln. Die Katastrophe als symbolischer Aufbau, das ist die Sache des Dramatikers, der mit dem Musiker so nahe verwandt ist. Das Schicksal des Menschen, das ist etwas, dessen Reflex vielleicht nirgends existierte, bevor ich meine Romane geschrieben hatte« [2]). Die Menschen sind dem großen Epiker also nur Symbole der ewigen Schicksalsmächte[3]). Scheinbar ist der Roman zwar ganz auf die Zufälligkeiten des Lebens angewiesen, ein Halbbruder der Wissenschaft ahmt er das wirre Leben nach, wie soll da eine wirkliche Einheit entstehen; ist dann etwas anderes möglich als ein Konglomerat von Situationen, Seelenzuständen oder auch Taten, denen der Umstand, daß sie an der

[1]) Auch Hegel sagt: »im Epos herrsche das Schicksal« a. a. O. Bd. III, S. 363 ff.

[2]) Hugo v. Hofmannsthal, Unterhaltungen über literarische Gegenstände S. 44. (Die Lit. herausg. v. Brandes 1. Bd.)

[3]) Vgl. auch Spielhagen, Beiträge S. 67.

Person des Helden wie an einem Faden aufgereiht sind, noch lange keine innere Zusammengehörigkeit gibt? So kommt man also doch wohl zum Roman ohne Helden, zur bloßen Sammlung von Experimenten als der konsequentesten Form? Allerdings — aber nur als Naturalist. Der Psychiater teilt die Menge seiner Beobachtungen mit, bringt sie vielleicht in eine Theorie; der Rhapsode dagegen gestaltet sie zu einheitlicher Anschaubarkeit, sieht eben nicht nur die Menschen, sondern die Mächte. Der empirischen Wirklichkeit und ihrer Abbildung entgeht er dadurch, daß er keine starren Charaktere schafft, sondern Symbole der Mächte, deren ewiges Wirken, deren Haß und Liebe der Gottheit lebendiges Kleid wirken: in farbigem Abglanz haben wir das Leben! Der Held nicht nur, alle Gestalten sind Symbole dieser Mächte, sie alle sind Schicksale, sind Repräsentanten der Menschheit, wohlgemerkt als Symbole und nicht als frostige Allegorien.

Die Moralität des Mittelalters arbeitete mit Allegorien der Tugenden und Laster; sie suchten den Menschen zu führen und zu verführen; er kämpfte mit ihnen. Sie verkörperten Anlagen in ihm, die ihn zu überwältigen drohten; er aber war etwas ihnen Gegenüberstehendes, Festes; in ihm wurzelnd traten jene ihm als seine Gegner gegenüber. Beide Parteien besaßen einen *character indelebilis.* Diese Entstehungsgeschichte des Dramas enthält einen deutlichen Hinweis auf die Wichtigkeit des Charakters für es. Der Dramatiker muß ebenso fest an die Existenz von Persönlichkeiten glauben, wie der Epiker an ihr Nichtsein. Der Charakter ist also ein künstlerisches Postulat, ein Erzeugnis der Methode des Dramas. Natürlich liegt darin keinerlei Forderung von ethischem Wert noch moralischer Stubenreinheit. Inkarniert der Dichter nur einen Charakterzug in einer Gestalt, stellt er also Typen dar, wie den »Geizhals«, den »Scheinheiligen«, die »alte Jungfer«, so versündigt er sich gegen die Forderung der Symbolwertigkeit. Das ist der Fehler der *haute tragédie* Frankreichs, die nur die beiden Leidenschaften der *haute* und der *belle passion*, der Ehre und Liebe kannte. Aus demselben Grunde erscheinen uns noch mehr die Personen der spanischen Tragödie seltsam und unbegreiflich, und in den Tragödien unseres Gryphius teilen alle Helden — ungleich ihren Gegenspielern — diese Wirkung durch ihre Einseitigkeit. Also ist der *character indelebilis* undramatisch? Ja, und mehr noch: da er bloße Allegorie ist, so ist er unkünstlerisch. Anderseits ist der Naturalismus, etwa wie ihn Strindberg formuliert hat, im Drama schlechterdings nicht möglich, denn alle Züge einer Person zu bezeichnen, ergäbe eine psychiatrische Studie, einen Bericht, eine Mitteilung, jedoch nie ein Drama; geht ja doch die Anschaulichkeit dabei verloren. Die

Theorie mag zu ähnlichen Versuchen auf dem Gebiet des Romanes verleiten, auf das Drama läßt sie sich nicht anwenden. Eine Verfeinerung der Charaktere ist die Folge dieses Abweges, aber auch eine Menge von Halb- oder Undramen. Der alte allegorische, hölzerne Charakter, als Vertreter einer einzigen Leidenschaft, eines Temperamentes ist unkünstlerisch, und ist das nicht eigentlich auch ein Naturalismus nur eben auf der Stufe der Theophrast und La Bruyère, deren Schriften über die Temperamente den alten Dramatikern eine so verführerische Fundgrube waren? Die Zersetzung des Begriffes Charakter durch die moderne Naturwissenschaft kann den Dramatiker nicht berühren; der Psychiater allerdings kennt keinen Charakter, jedoch die Forderung einer Substantialität für die Personen, besonders für den Helden bleibt für das dramatische Kunstwerk bestehen. »Ich weiß nicht, ob das Menschen sind, die in einem Drama leben könnten,« läßt Hofmannsthal seinen Balzac zweifelnd fragen und den glücklichen Vergleich finden: »der dramatische Charakter ist eine Allotropie des entsprechenden Wirklichen« [1]). Der Charakter ist künstlerisches Postulat des Dramas, ganz ebenso wie die Kategorie der Substanz eine notwendige Denkweise unserer wissenschaftlichen Erkenntnis bleibt, auch nachdem man sich von dem alten Aberglauben ihrer Existenz losgemacht hat [2]). Ja gerade dann erst erlangt sie ihre rechte Bedeutung; so auch der Charakter im Drama, wenn er keine Nachahmung von Begebenheiten der Wirklichkeit ist, sondern eine »kontrapunktische Notwendigkeit«. Allerdings ist er eine »Verengerung des Wirklichen«, aber nicht anders wie das Bild nicht den Raum der Wirklichkeit in sich faßt, sondern nur durch die Perspektive die Unendlichkeit des Raumes vortäuscht. Auch der Charakter der Personen im Drama läßt sich nur in Perspektive zeichnen; nicht alle dem Modell zufällig anhaftenden Eigenheiten und Schrullen dürfen wie von der beschreibenden Naturwissenschaft oder dem Historiker aufgezählt, kopiert werden, sondern das gerade ist die Aufgabe des Künstlers: durch Auswahl prägnanter Lebensäußerungen den Schein reichen individuellen Lebens hervorzubringen, den Helden als Symbol eines Menschen hinzustellen, als einen Organismus zu erschaffen, der sein Lebensgesetz in sich selbst trägt. Die Auswahl der zu schildernden Seiten geschieht unter der Führung der dramatischen Idee [3]). Wie in der modernen Philosophie die Starrheit des Seins sich in die Gesetzlichkeit des Werdens aufgelöst hat, so wandelt sich der Begriff des einseitigen starren Cha-

---

[1]) Hofmannsthal, Unterhaltungen über literarische Gegenstände S. 43.

[2]) Ebenso Paul Ernst, Der Weg zur Form S. 114 f., Leipzig o. J.

[3]) Das meint schließlich schon Gustav Freytag, Technik des Dramas S. 213 bis 258.

rakters zu der festen und bestimmten Richtung der Persönlichkeit. Die neue Synthesis, die der Künstler aus den Anregungen der Wirklichkeit zu schaffen hat, ist demnach die Betonung und Herausmeißelung jener Richtung: seine Personen, vor allem den Helden zu formen als Persönlichkeit. Im Laufe des Dramas wird dann nicht eigentlich eine Veränderung des Charakters in naturwissenschaftlichem Sinn eintreten, gar nicht eintreten dürfen. Darin nämlich waren jene starren Charakter-Allegorien eine zwar dunkle aber nicht unrichtige Ahnung, und unsere Sucht, alles zu Entwicklung zu machen, diese Fortschrittsphilisterei hat uns von der Erkenntnis des Wesens des Charakters als notwendiger Hypothese im Drama abgebracht. Eine Veränderung und Umbildung des Charakters ist nur der allseitigen Beleuchtung im Roman möglich. Wie fein muß da, ganz allmählich, das geschehen und geschildert werden. Das Drama hat dazu keine Geduld. Der Erzähler kann aufmerksam machen, wie sich die Züge seines Helden langsam verändern, er kann auf bezeichnende Einzelheiten unseren Blick richten, kann Vergangenheit und Zukunft zur Erklärung herbeiziehen; er mag endlich die Seele des Helden bis auf jene wesentlichen Stränge zerfasern. Das alles ist dem Dramatiker durch die anschauliche Direktheit der Bühne und das strenge Nacheinander der Szenen, durch die Greifbarkeit der Personen, vor allem eben durch das Fehlen der spezifisch epischen Darstellungsmittel versagt. Er kann seine Personen immer nur von außen beleuchten, muß alles Innere sich verleiblichen lassen [1]). Eine Entwicklung im Sinne der Epik darzustellen, ist ihm demnach schlechterdings versagt. Zwei Möglichkeiten nur sind ihm gelassen. Er läßt den Charakter sich schroff behaupten und daran zugrunde gehen, oder der Charakter wird inkonsequent und dieser innerliche Bruch wird ihm zur äußeren Katastrophe. Allerdings besteht die Schwierigkeit, daß es sich im Drama eben nicht bloß um einen einzigen Charakter handelt, der sich an allerhand Ereignissen zu erproben hat. Anderseits darf auch der Charakter auf keinen Fall von vornherein als fertiger erscheinen. Der dualistische Grundrhythmus wäre lediglich eine theatralische Handwerkerregel, würde er nicht den Charakter in Bewegung setzen, formen, nicht nur den Charakter, sondern die Charaktere als Gegner. Die Substantialität des Charakters darf nur als deutliche Gerichtetheit bestehen, die sich an dem Widerspruch zu ihrer eigensten Selbstheit herausarbeitet und steigert, aus den matten Ansätzen, die das Leben bietet, zur vollen Entfaltung ihres Berufes gedrängt wird, und nun erst ganz ihren Schwerpunkt findet

[1]) Der Dilettant, der meist Novellen auf die Bühne bringt, zeigt daher jene typische Vorliebe für monologhafte Gefühlsergüsse, die als psychologisch zergliedernde Mitteilung über den Seelenzustand des Helden gemeint sind.

und sich völlig auf sich selbst stellt. Diese Steigerung aus dem Kampfe von Held und Gegenspiel zur Reinheit des Charakters kann weder als Entwicklung noch als Umgestaltung bezeichnet werden und selbst der Ausdruck Modifikation ist irreführend. Es ist nur ein Abfallen der verdeckenden Hüllen der Alltäglichkeit, eine Konzentration um die Mittellinie, mag der Held Macbeth oder der Prinz von Homburg sein. Die übrigen Charaktere werden sich nach dem Gesetz des dramatischen Dualismus gruppieren, wie es Shakespeare stets mit unerreichter Meisterschaft tut. Hebbel hat das unvergleichlich formuliert: »Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter für die Neben- und Gegencharaktere wirkt, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in-, durch- und miteinander entwickelt, bedingt und spiegelt« [1]. Zu offenbaren vermögen sich die Charaktere und ihr Kampf nur an äußeren Ereignissen, die also nicht spannende Abenteuer für sich sind, sondern ihren Sinn nur als Verleiblichung dieser Spannungen und Entladungen der Charaktere haben. Eine »Entwicklung« findet also nur als Auswirkung immanenter Eigenschaften, als Auswirkungen gemäß seinem Grundgesetze statt. Dieses kann sich jedoch nur enthüllen im Gegensatz, im Kampf, nicht im Streit mit irgendwelchen Personen, sondern im Ringen gegen ein notwendiges Schicksal. Der Roman ist auf das Ausleben des Charakters gestellt, das doch nur das Auswirken des Schicksals ist. Schicksal und Charakter in notwendigem Dualismus, das macht das Wesen des Dramas aus, »ein Schicksal, welches das letzte aus einem Charakter herausreißt; ein Charakter, welcher notwendig Schicksal auf sich zieht, ein Schicksal und ein Charakter, die aneinander erst ganz sichtbar werden, die voneinander nicht zu trennen sind« [2]. Im Drama stehen gleichwertige Gegner Auge in Auge sich gegenüber. Aus der Bildhaftigkeit der dramatischen Form folgt das Anschaulichwerden des Schicksals, die Notwendigkeit des Gegenspiels, sei es in der Verkörperung eines einzelnen Gegners oder mehrerer Personen. Zugleich ist damit die Allegorie des Intriganten als illegitim aus der Kunst ausgewiesen und Hebbels Forderung gerechtfertigt, daß beide Parteien Recht haben müßten. Es handelt sich eben nicht um gut und böse, sondern um eine kraftvolle Persönlichkeit ähnlich dem Laokoon im Ringen mit ihrem notwendigen Schicksal. Der Begriff der tragischen Schuld schaltet sich damit als unnötig aus, denn alle dramatische Handlung

[1]) Hebbel, Mein Wort über das Drama, Krit. Ausg. Bd. 11, S. 5, Z. 15—20, herausg. v. Richard Maria Werner, Berlin 1904.

[2]) Wilh. v. Scholz, Das Schaffen des dramatischen Dichters, Zeitschr. für Ästh. 1914, S. 178, ebenfalls im Bericht des Kongresses für Ästh. zu Berlin 1913, S. 379.

entspringt der einen Schuld, nicht reif zu sein, d. h. nicht vollkommen zu sein, eben Mensch zu sein. Diese Vollkommenheit selbst geht aber den Künstler nichts an, darf ihn nicht heteronom machen, ist Bodensatz einer abgetanen Metaphysik. Der Held im Roman wird vielleicht reif, im Drama ist das Reifsein oft nur die Morgendämmerung einer besseren Welt, die wie am Ende des »Lear« aufleuchtet über die Toten, über Gerechte und Ungerechte. Spiel wie Gegenspiel müssen gleichermaßen Größe wie Berechtigung haben. Aber das eben ist das Wichtige, der große Fortschritt unserer Erkenntnis durch Hebbel: das Gegenspiel darf keine Intrige sein. Der Gegenspieler ist die Inkarnation des notwendigen Schicksals des Helden, ist sozusagen sein Schatten; einer ist der Pol des anderen, sie müssen sich suchen; beider Kampf ergibt erst die Harmonie. Anderseits darf der Gegenspieler dem Dichter nicht dermaßen lieb und interessant werden, daß er ihm ein Sonderschicksal gibt, denn dann wird er zum Theaterbösewicht, bleibt nicht der notwendige Gegenpol zum Helden, dann wird er eine undramatische Allegorie[1]).

Die dramatische Perspektive legt dem Dichter Beschränkung in der Ausmalung der Charaktere auf. Während er im Epos viel mehr in der Seele des Helden sich abspielen lassen kann, drängt die Bühne zur Verkörperung. Aus der Notwendigkeit der Fleischwerdung des Gegenspieles spaltete sich der geschichtliche Tasso in Tasso und Antonio, der Prinz von Homburg in den Prinzen und den Kurfürsten. Und sind diese beiden nicht das Schicksal des Helden, der Fels, an dem er scheitern sollte und mußte? So bleibt das Drama ein Zweikampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Charakter und Schicksal. Der Epiker sieht diesen Kampf vom Standpunkt einer höheren Synthese, metaphysisch als Auswirken ewiger Mächte; er sieht nur die Notwendigkeit, der Dramatiker auch die Freiheit, den Kampf gegen das Schicksal, und das Ringen von Held und Gegenheld ist die Einheitsform dieser Wesen. Dieser Kampf aber kann sich nur in der Sphäre des Wollens abspielen, nicht eines guten oder bösen Willens, sondern in der Sphäre des Wollens überhaupt, sei es Trieb oder Vernunftwillen. Trotzdem wir nicht wie die rationalistische Poetik seit der Renaissance den sittlichen Wert des Helden als Voraussetzung anerkennen, sondern nur die Einheitlichkeit seiner Richtung fordern und deswegen engelhafte Helden und teuflische Gegenspieler als Allegorien verwerfen, so dürfen wir uns doch nicht der Einsicht verschließen, daß in der dramatischen Methode eine Anerkennung der Sittlichkeit beschlossen liegt. Das Postulat des freien Willens muß

[1]) Gust. Freytag, Techn. des Dramas, S. 38, betont dasselbe.

angenommen werden. Kunst fordert Anschaulichkeit, das Drama ist vor allem bildhaft, der Wille muß sich also in der Tat verkörpern, und durch dieses Zwischenglied kommt er zusammen mit der anderen Gesetzlichkeit der Umwelt, dem Nicht-Ich, dem Schicksal. Der Wille äußert sich nicht nur in der Tat. Er entäußert sich seiner Reinheit, tritt der Notwendigkeit der Tatsächlichkeiten entgegen. In der Tat treten Wille und Schicksal sich zum Kampf auf Leben und Tod gegenüber. Im Laufe der Geschichte hat sich mit der Entwicklung der ethischen Anschauungen auch der Begriff des Schicksals gewandelt und verinnerlicht. Aber der ewige Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, der ständige Kampf von Wille und Schicksal blieben erhalten als mahnende Erkenntnis, daß alle Tat, alles Handeln ewig nur ein Versuch zur Erfüllung des Willens bleibt. Zeiten, die nicht an die Freiheit des Willens glaubten, haben denn auch kein großes Drama hervorgebracht, sie bedienen sich mit Vorliebe des Epos.

Wille und Schicksal gehören zusammen als Polaritäten alles Handelns, die Freiheit der Persönlichkeit enthält in sich den Widersacher, die Notwendigkeit, der sich der Held nicht zu entziehen vermag, die mit ihm geboren scheint. Schicksal ist also das gerade Gegenteil von Zufall, auf dem das sogenannte »Schicksalsdrama« aufgebaut ist, vielmehr ist Schicksal in unserem Sinne die »Idee«, unter die des Menschen Wille das Mühsal dieses Lebens einheitlich befaßt[1]). Welche Gestalten dieser Erbfeind im Laufe der Jahrhunderte annimmt, das fällt der Zeit zum Raub, aber bestehen bleibt der ewige Kampf mit ihm. Das Drama schildert unmittelbar diesen Kampf, indem sich beide gegenseitig auf die Höhe treiben, zu höchster Konzentration, wohingegen der Rhapsode, darüberstehend, das Wirken dieser Mächte auf die Persönlichkeiten schaut[2]). Der eigentliche Sinn von »Handlung« kann also nur die Beziehung zwischen Charakter und Schicksal sein, die eben gemäß dem eigenartigen Rhythmus der epischen und der dramatischen Methode verschieden ist. So wichtig der Charakter und seine einheitliche Entwicklung ist, so steht über dieser methodischen Einheit noch die der Einheit der Handlung als einer systematischen Einheit, die erst die Summe zu einem Ganzen, zu einem Organismus macht. Die Handlung manifestiert sich aber nur in der Darstellung von innerlichen Geschehnissen und Taten, d. h. in Situationen. Der Epiker vermag Seelisches direkt zu schildern, muß sich allerdings hüten, nicht in Unkunst, in wissenschaftliche Analysierung zu verfallen, wie es der psychologistische Roman getan hat. Auch in den Situationen

[1]) Görland, Philosophische Abhandlungen, Hermann Cohen dargebracht, S. 335, Berlin 1912.

[2]) So auch Dilthey, Die Weltanschauung S. 23.

muß wieder der eigenartige Rhythmus walten, sie als ein Ganzes erzeugen, gemäß der epischen oder der dramatischen Methode. Dieser innerliche Zusammenhang heißt Einheit der Handlung. Eine Hypertrophie des Charakters wird stets in das Epische hinüberführen. Charakter und Situationen sind nicht zwei getrennte Sachen wie Körper und Kleid, sondern sie sind zusammengehörig wie Leib und Seele[1]).

6. Inhalt und Stoff. Ist die Handlung auch nicht zu identifizieren mit den Vorgängen im Epos oder Drama, so bedarf sie ihrer doch, um in die Erscheinung treten zu können. Das Inhaltliche ist also nicht etwas Hinzutretendes, das in eine vorhandene Form gepreßt wird, sondern beide sind Eines: Inhalt ist stets geformter Inhalt, umgebildeter Stoff[2]). Was alles den Künstler als Stoff umwob, ist nicht allein ein buntes Chaos, es besteht auch recht oft aus eigenwillig hartem Gestein, vielfach von Natur oder Sittlichkeit, Religion oder Weltanschauung schon vorgeformt. Gemäß der Eigenart der beiden künstlerischen Erzeugungsweisen lassen sich manche Stoffgebiete leichter umbilden zu brauchbaren und besonders fruchtbaren Inhalten. Letztlich hängt es aber von der Auffassung des Künstlers, von seiner Stellungnahme ab, welche Seite des Stoffes ihm auffällt, ihm den Anlaß gibt. Die Konzeption ist die erste Formung des Stoffes, die erste Spaltung der Urzelle; sie führt zum Grundplan. Das Problem hat sich kristallisiert, der Stoff ist zwar noch in Einzelheiten nicht zur Handlung durchgeformt, aber die Grundlinie seiner Disposition ist formuliert. Diese Formulierung geschieht bereits nach der epischen oder dramatischen Gesetzlichkeit, enthält also die innere Form. Diese als das organisierende Prinzip leitet dann die Ausgestaltung. Mit der ersten Formulierung hat der Künstler sich sozusagen auf eine gewisse Tonart festgelegt, die er nicht ungestraft für die Einheitlichkeit seines Werkes mit einer unharmonischen vertauschen kann. Die innere Form leitet die Konstruktion des Ganzen, die Handwerker mit ihrer rein technischen Fertigkeit füllen nach ihrem Entwurf dann die Wände auf. Es ist das vielleicht die größte Begnadung, deren das Genie vor den übrigen Schaffenden teilhaftig geworden ist, daß ihm das sichere Gefühl geschenkt wurde, der inneren Form die absolute Leitung einzuräumen, sie mit mehr oder weniger Bewußtheit gewähren und alles durchformen zu lassen, oder wie man für gewöhnlich sagt,

---

[1]) Gust. Freytag, Techn. des Dramas S. 228 ff.

[2]) Das wäre die Antwort auf Rickerts vermutende Frage: »Ist vielleicht auch das, was die Kunst für bloßen Stoff hält, schon von bestimmten ästhetischen Formen durchsetzt, ebenso wie das, was die Einzelwissenschaften für Stoff halten, von den Formen der objektiven Wirklichkeit erst zum ‚Material' der Wissenschaft gemacht wird?« Rickert, Gegenstand der Erkenntnis, 3. Aufl., Tübingen 1915, S. 449.

es wird sich nie in der »Form« vergreifen. Aber es handelt sich eben um gar kein »Vergreifen«, wohingegen dem dichterischen Begabten oft gerade das Auswirken der inneren Form versagt bleibt. Nicht selten sieht man ihn sich mühen, mit der Technik einer fremden Kunstart die Konzeption zu verkörpern, deren Grundplan nach der Eigenart einer anderen gebildet ist. Die Zeugungskraft der inneren Form war ihm eben versagt geblieben [1]). Noch anders dürfte die Sache beim Dilettanten liegen. Ihm ist wohl gar nicht eine wirkliche Konzeption beschieden. Nur ein starkes, aber passives Gefühl stellt sich ein, das anderen, Berufenen, wohl fruchtbar werden könnte. Da kommt in diesem der produktiven Empfängnis eigentlich vorangehenden Stadium jene seltsam angstvolle Zudringlichkeit her und reißt, anstatt den Keim von selbst Wurzel fassen und reifen zu lassen, dieses Gefühl ans Tageslicht. Der Verstand wird herbeigerufen es zu verarbeiten. Er kann es nur analysieren und hängt an die toten Teile allerhand Reflexionen, Bilder, Gefühle. Nicht mit Unrecht ließe sich diese Betätigung mit analytischen Urteilen vergleichen. Die synthetische Kraft geht eben dem Dilettanten gänzlich ab. Die Konzeption weist also schon gebieterisch auf die dem sich bildenden Gehalt immanente künstlerische Methode, sie geschieht nach dem epischen oder dem dramatischen Urrhythmus. Zusammenfassend dürfen wir den in ruhigen Schlägen taktenden Puls des abgeklärten Epikers von dem tatfiebernden des Mimen, die ganze grundverschiedene Wesensart und Auffassung, die sich der ihr blutsverwandten Darstellungsweise bedient, uns durch die Äußerungen zweier Berufener schildern lassen.

Ricarda Huch schildert das epische Temperament als eines, dem das »Beschauen das Schönste im Leben sei. Wer in einem prächtigen Umzuge mitgeht, schluckt den Staub ein und schwitzt und würgt hinter seiner Maske; was hat er von seiner eigenen kostbaren Verkleidung und den übrigen Festbildern um sich her? Er sieht es alles nicht, nur etwa das allernächste und das nicht vollkommen. Wer aber auf dem Balkon steht, oder nur auf eine Gartentür geklettert ist oder sogar nur aus einer Dachrinne mühselig hervorlugt, der hat es alles vor seinen Augen als wäre er der Herrgott, und es würde ihm alles vorgeführt, eigens zu seiner Lust [2])«. Das spezifische Schaffen des dramatischen Geistes charakterisiert Wilhelm v. Scholz treffend als »inneres Erleben, in welchem jede Vorstellung eine Gegenvorstellung

[1]) Vgl. als modernes Beispiel Schmidtbonns »Graf von Gleichen«, dazu die Kritik von Ernst Lissauer in den »Deutschen Monatsheften« 1911, S. 272.

[2]) Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren S. 9, vgl. Der grüne Heinrich III, 13, ebenso sind die meisten epischen Helden bei Thomas Mann.

wie ihren Schatten zeugt, die mit ihr wächst, in die plötzlich das Leben überspringt; es ist ein Dialog von Willen, den — entgegen den Dialogen von Meinungen — ein anderer führt als die Zwiesprach haltenden: Unvorberechnetes Sichergehen, Zufall, Schicksal ... es ist nicht das Durch- und Zuendedenken einer Sache, sondern das Gegeneinandervorstellen ihrer Möglichkeiten, der innere Prozeß nicht eines harmonischen klaren Menschen, sondern der auf- und absteigende Atem eines nach jeder errungenen Harmonie wieder in sich zerfallenden, nach jeder als Drama geschaffenen Klarheit wieder in Dunkel sinkenden, seine Konflikte schließlich nie mehr anders als durch raumhafte Gestaltung überwindenden Menschen [1])«. Bestimmte Konstellationen in der Struktur des Stoffes bieten sich wohl in besonders hohem Maße der Behandlung nach epischer oder dramatischer Methode dar, aber auch hier müssen wir vorsichtig sein, ist doch jede Konzeption schon Formung, und es war stets noch das Auge eines Michelangelo, das in den Kiesel eine Venus hineinsah.

Seit alters her hat man dem Drama als besonders günstigen Stoffkomplex die tragischen Fabeln (Sujets) zugewiesen. Der Streit um die Tragödie rührt im Grunde aus dem Streit um das Tragische her. Die objektive Grundlage des Tragischen scheint diese zu sein: »Ein menschlich Lebendiges, das leidet« [2]). Je nachdem wie sich der Mensch zum Leiden verhält, kann man ein mehr aktiv Tragisches der Kraft und ein wehrloseres des Erleidens unterscheiden. Das Tragische darf jedoch nicht mit dem Traurigen des wirklichen Lebens verwechselt werden. Tragik bedeutet vielmehr, »daß dasjenige, was gegen den Willen und das Leben, als dessen Widerspruch und Zerstörung gerichtet ist, dennoch aus dem tiefsten und letzten des Willens und des Lebens selber wächst, im Unterschied gegen das bloß Traurige, in dem die gleiche Zerstörung aus einem gegen den innersten Lebenssinn des zerstörten Subjekts zufälligen Verhängnis gekommen ist. Daß die Vernichtung aus demselben Wurzelgrunde stammt, aus dem das Vernichtende in seinem Sinn und seinem Wert gewachsen ist, macht das Tragische aus [3]). Lipps hat die Klassifizierung von Charakter- und Schicksalstragödie vorgeschlagen [4]), die mit der Umbildung ethischer Wertung in ein bloßes Feststellen des Verhaltens, kraftvoll oder duldend, sich übernehmen ließe. Die Betonung des gegen ein Schicksal ankämpfenden Charakters, das Leiden des kraftvollen würde den

---

[1]) W. v. Scholz, Kongreßbericht S. 385; Zeitschr. für Ästh. 1914, Bd. IX, S. 185.

[2]) Willi Warstadt, Das Tragische S. 66, Diss., Münster 1908, vgl. auch Maximilian Ahrem, Das Problem des Tragischen bei Lipps und Volkelt, Diss., Bonn 1909.

[3]) Simmel, Michelangelo, Logos Bd. I, H. 2, S. 225, 1910.

[4]) Lipps, Ästhetik Bd. I, S. 568 f.

Bedürfnissen des Dramas entgegenkommen. Durch die Tat entäußert sich der Wille, tritt er in eine Welt mit anderer Gesetzmäßigkeit, schränkt die Welt ihn um und um ein. Die Tat führt losgelöst von ihrem Vater ein Sonderdasein, er weiß nicht, wohin sie treiben wird. Durch seine Tat zerschellt der Mensch am Schicksal. Aber indem er den Kampf gegen diese heranflutende Notwendigkeit aufnimmt, stellt er sich ihr entgegen als ein Wollender, sagt er sich los von seiner Tat, die ihn unter fremde Botmäßigkeit zwingen will. Er betont seinen freien Willen und bezahlt dessen Besitz, indem er alles von sich wirft, das durch jene Tat dem Schicksal verfallen ist, bis zur Aufopferung seiner physischen Existenz. Damit bewahrt er die Freiheit seines Willens, die Reinheit seines Vorsatzes. Bliebe er Herr seiner Taten, wäre er ein Gott, ein Heros. Als Held dagegen ist er Herr seines Willens. »Alles Handeln bleibt nur ein Versuch der Erfüllung eines Willens. Wille und Schicksal bleiben in Kraft und Feindschaft ewig einander erhalten [1]).« Der dramatischen Methode erlaubt die Tragik der kraftvollen Art am prägnantesten ihre Eigenart zu entfalten. Darum wurden Stoffe dieser Art von alters her bevorzugt. Rückschließend ließe sich wohl eine allgemeine Abstraktion der Tragödie gewinnen; aber die vielen inhaltlichen Momente ließen nie das eigentlich erzeugende, das dramatische Urelement erkennen, denn ein Auswahlprinzip liegt nicht im Stoff, sondern muß erst von anderswoher herbeigeholt werden. Allerdings ist zuzugestehen, daß die Fabeln der Charaktertragik in ganz ungewöhnlichem Maße den Bedürfnissen entgegenkommen, hingegen werden sie den Anforderungen der epischen Methode weit weniger, vielleicht gar nicht entsprechen. Viel eher eignen sich Stoffe der duldenden Tragik zur Ausformung im Roman. In ihnen überwiegt ja das Schicksal, der Charakter ist der Erleidende, der Wille unterliegt der Notwendigkeit. Das Ende des Helden mit »Untergang« zu bezeichnen, klingt in diesem Falle weit berechtigter, aber die Nötigung dieses Ausganges überzeugt nicht in dem Maße wie der Tod in der Tragödie. Das Ideal des Epos dürfte eher das sein, daß der Held zu der Höhe des Rhapsoden emporgeläutert wird, daß er das Getriebe der Mächte erkennt und anerkennt, daß er also schließlich resigniert. Dies ist das notwendige Ende des idealen Entwicklungsromanes [2]). Die Tragik der abbiegenden Art wird immer der epischen Methode am meisten zuneigen, dagegen wird ihre Ausbeutung für ein Schauspiel stets als Abart empfunden werden. Je nach der Lebensauffassung des Dichters wird der epische Held zur Resi-

---

[1]) Görland S. 337.

[2]) Daher ist die Umarbeitung des »Grünen Heinrich« gerechtfertigt; aber auch der »Wilhelm Meister« kommt ja nur zur Resignation, nicht eigentlich zum Siege.

gnation geläutert werden, das scheint die germanisch-goethesche Art zu sein; oder aber er wird zur aufgehenden Schau im Göttlichen begnadet werden, das ist mehr die slawisch-dostojewskysche Lösung.

7. Weltanschauung. Daß die drei Genien Shakespeare, Goethe, Dostojewsky zu so verschiedenen Lösungen wie dem Verzweiflungskampfe Macbeths, der Läuterung zu aktivem Leben des Wilhelm Meister und zur allsühnenden Liebe des begnadeten Heiligen in den Brüdern Karamasow gelangen, das kann keine Kunstwissenschaft erklären. Lediglich ein Inhaltsmoment im Drama oder Epos ist das Tragische, es ist Materie, die der Künstler braucht, die er umzugestalten hat. Gewiß ist das Tragische eine Stellungnahme, die an den Vorgängen jene besondere Seite hervorhebt, also eigentlich auch schon Form; aber es wird dabei ein außerkünstlerischer Inhalt erzeugt, den der Künstler erst wieder zu verarbeiten hat. Es handelt sich demnach nicht um eine künstlerische Erzeugungsweise; zudem ist diese tragische Attitude nicht auf die Sprachkunst beschränkt; sie ist vielmehr Stellungnahme zum Leben, sie resultiert aus der Lebensauffassung. Der Pantragismus kann zu einer Lebensanschauung sich auswachsen. In der Kunstgeschichte ist die Kenntnis der geistigen Strömungen, der Geistesrichtung des Künstlers, die ihm zur Wahl seines Stoffes Anlaß gegeben haben, nicht zu verachten, sondern notwendig, aber es wird nicht so sehr von der produktiven Kraft des Dichters abhängen, ob er Dramen oder Epen schafft, oder ob er ein großer Lyriker wird. Wie er sich zum Leben stellt, hat der Biograph zu untersuchen, um uns dann verständlich zu machen, wie der Künstler zu der einzelnen Konzeption kam. Jedoch die Erzeugung und Ausformung geschieht nach anderen, immanenten Formprinzipien, und ob aus jenem Keime ein volles und rundes Kunstwerk erwuchs oder nicht, vermag weder die ausgeprägteste noch die wertvollste Weltanschauung des Künstlers zu garantieren und zu erweisen. Die Gesetze des Dramas und des Epos wachsen auf anderem Boden als jenem, dem die Tragik entsproß. Es ist denn auch bezeichnend, daß die Tragik verschiedenen Weltanschauungen entspringen kann. Dem Optimismus wie dem Pessimismus [1]. Entsprechend der Lebensauffassung wird die Vorherrschaft des Dramas oder des Romanes in einer Epoche sich erklären lassen, wird eines Dichters Vorliebe für die Tragödie begreiflich erscheinen. Aber solche dankenswerten Aufklärungen über das Material oder die Psyche des Künstlers dürfen nicht zu dem Irrglauben verleiten, damit sein Werk nach seinen Qualitäten als Kunstwerk analysieren zu können. Mit Recht nennt Dilthey das Verhältnis der Lebens-

[1] Vgl. Warstadt S. 33 ff.

verfassung des Künstlers zu seinem Werk eine »sekundäre Beziehung zwischen Künstler und Weltanschauung« [1]). Die Weltanschauung wird wohl des Dichters Blick auf einen Stoff heften, den Gefühlsunterton geben und die Grundstimmung anschlagen, sie mag ihn zu einer Vorliebe für eine bestimmte Methode, Epos oder Drama führen, aber eben doch nur deshalb, weil sie ihm Stoffe auswählt, die für die betreffende Methode besonders geeignet sind. Durch dieses Zusammenwirken erleichtert sich ihm die Möglichkeit, zu Konzeptionen zu gelangen. Diese selbst sind, wie gesagt, bereits erste Formungen nach einer der verschiedenen Darstellungsweisen. Das beste Beispiel für ein solches Zusammenwirken von Weltanschauung und Kunstart ist die Tragik der großen menschheitlichen Wendepunkte. Stoffe, die diese große Selbstentzweiung enthalten, eignen sich wegen der metaphysischen Bedeutsamkeit der Tragik sicherlich vorzüglich zur intensivsten künstlerischen Wirkung mittels des Dramas. Es mußte wohl die Achsendrehung in der Weltanschauung eintreten, mußte des Mittelalters enges Verbundensein mit dem Jenseits als erfüllendem Schnittpunkt aller divergenten Richtungen des Diesseits von der Renaissance zerschnitten werden, mußte die unsägliche Schwere der unendlichen Aufgabe in der Ebene der Diesseitigkeit zu tiefst erfühlt, die Endlosigkeit des Verlaufes im Irdischen erlitten sein, ehe ein Drama im höchsten Sinn einer vollen Leibwerdung des dualistischen Urrhythmus möglich war. Es wäre jedoch ein bedenkliches Verfallen in Inhaltsästhetik, wollte man nun die Stoffe aus jener Zeit, historische Stoffe also, als die dramatischsten empfehlen. Tragisch sind sie, dramatisch nur insoweit, als sie mit dem Auge des Dramatikers betrachtet, soweit Dramen in sie hineingesehen werden. Das reine Kunstwerk hat ja stets Symbolwert, auch ohne daß er ausdrücklich gepredigt wird, ja vielleicht nur dann, wenn er nicht offen von den Personen dem Publikum erzählt wird. Diese Bedeutsamkeit darf nicht zur Forderung der *haute tragédie* verführen [2]). »Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische, Handlung sich in einer niederen, oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet. Aber freilich, wenn in der heroischen Tragödie die Schwere des Stoffs, das Gewicht der sich unmittelbar daran knüpfenden Reflexionen eher bis auf einen gewissen Grad für die Mängel der tragischen Form ent-

[1]) Dilthey, Weltanschauung S. 21; ebenso Herm. Nohl, Die Weltanschauungen der Maler, Vorwort S. 7 (Habil.-Schr. Jena), im Gegensatz zu Wechßler, Weltanschauung und Kunstschaffen S. 20, Marburg 1911.

[2]) Wie das Heinrich Friedemann, Formproblem des Dramas S. 76 ff., tut.

schädigt, so hängt im bürgerlichen Trauerspiel Alles davon ab, ob der Ring der tragischen Form geschlossen ... ist[1])«. Es handelt sich bei dem ganzen Streite um die große Handlung, also nur um die Frage, ob gewisse Stoffe sich in fruchtbarer Weise für die Bedürfnisse des Dramas formen lassen. Bis zu einem Grundplan wird die Biographie die psychischen Faktoren zu verfolgen haben, aus denen uns jener verständlich wird, aber mit der Konzeption ist die erste Formung eingetreten. Ein Sujet des Lebens kann der Dichter zum lyrischen Gedicht ebenso wie zum Epos oder zum Drama verwenden, aber dann ist der Inhalt seines Werkes jedesmal ein grundsätzlich anderer, eben nach anderen Gesetzen geformter und organisierter Leib eines grundanderen Geistes. Es gibt Fälle, in denen der Kunstwissenschaftler sagen darf, dieser Stoff schreit ja direkt nach epischer Behandlung. Ein großer Dramatiker wird ihn eben ganz umzuformen haben, um ihn zu einem brauchbaren Inhalt zu gestalten. Anderseits aber ist es das gute Recht des Kunstwissenschaftlers, nachzuweisen, daß unter Umständen schon in der Behandlung des Inhaltes ein Riß klafft, daß der Inhalt für eine andere Gattung geformt ist und nachträglich äußerlich in eine fremdartige Form gezwängt wurde. So darf z. B. behauptet werden, daß bei Hebbels Art, aus dem metaphysischen Spiel der Mächte seine Konzeption zu holen, die Gefahr ins Epische zu gleiten größer ist, als bei Schillers Gewohnheit, die Stoffe aus der Sphäre der Sittlichkeit zu schöpfen. Das ist die individuelle Eigenart der Dichter, die kunstwissenschaftliche Frage beginnt aber erst nach ihr aufzutauchen: Ist der Künstler in der Inhaltlichkeit des Stoffes stecken geblieben oder hat die Eigengesetzlichkeit des Dramas alles zu brauchbarem Gehalt aus- und umgeformt? Das ist kein böswilliges Hineinreden in des Dichters Sache, sondern hier hat der Künstler über die Erfüllung der durch die Konzeption einmal festgelegten Kunstart Rechenschaft zu geben.

Das Drama verlangt stark gestoßenen Rhythmus, sein Dualismus wird nur wirksam, wenn schwere Gewichte beide Schalen gleichmäßig belasten und zu gewaltigem Ausschlag zwingen. Da muß Charakter wie Schicksal bedeutend sein, um eben diesen Urrhythmus in die Erscheinung treten, bildhaft werden zu lassen. Das heißt jedoch nicht, daß die Handlung oder der Charakter in ethischer Hinsicht besonderen Wert haben muß, nur Lebenswert, Kraft muß er besitzen, positive und negative Vorzeichen des Ethischen gelten gleich. Die Sphäre des Wollens ist nur als Atmosphäre, in der die geistigen Kräfte sich zu

[1]) Hebbel, Vorwort zur Maria Magdalena, Krit. Ausg. von R. M. Werner Bd. 11, S. 63.

Körpern verdichten, von Bedeutung. Wenn Hebbel die Tragik in jener Absolutheit nimmt, so erfüllt er damit mehr, als die dramatische Methode erfordert. Jene metaphysische Bedeutsamkeit ist nicht als Norm aufzustellen. Bedeutsam muß jedoch die Handlung sein, aber nur als Symbol. Allein auf den dualistischen Rhythmus kommt es an, der die Wagschalen ins Schwanken bringt, nicht auf ihre absolute Belastung. Ob es sich um Kaiser und Galiläer handelt oder um ausgemergelte Weber, ist an sich gleichgültig [1]). Die klassizistische Theorie behauptete, daß es Könige und Fürsten sein müßten; das ist falsch; als richtiger Kern jedoch bleibt die Forderung der Bedeutsamkeit im Sinne des Symbols. Nicht um Politik noch um Geschichte, aber um der Menschheit große Gegenstände muß es sich handeln. Das hat man ja der Tragödie meist zugestanden. Aber was soll mit dieser Bedeutsamkeit die Komödie anfangen? Drama soll sie auch sein, muß demselben Urrhythmus also gehorchen wie die hohe Tragödie; offensichtlich können wir ihren Unterschied von der Tragödie nur in einem Inhaltsmoment suchen, das allerdings aus der Weltanschauung fließen mag. Der Humor kann keine ästhetische Methode sein, ebensowenig wie das Tragische. Wohlgemerkt, der Humor ist eine Attitude zum Leben, während das Komische nur Bezeichnung von Inhaltlichkeiten ist, ähnlich wie die tragische Weltanschauung im Vergleich zu traurigen Begebenheiten. Aus der Forderung der Symbolwertigkeit folgt, daß die üblichen Possen mit ihrer Komik nicht rein künstlerisch sind. Diese Bedeutsamkeit in die komische Handlung hineinzuschauen, das ist das Grundproblem der Komödie, und die Schwierigkeit dieser Aufgabe macht es erklärlich, daß die Weltliteratur so wenige wahre Komödien besitzt. Um den Charakter und sein notwendiges immanentes Schicksal zu zeichnen, gehört vielleicht auch eine feinere Ausmalung — gerade im Gegensatz zum roh Burlesken —, und da setzt die Deutlichkeit der Bühne, die nun einmal Großzügigkeit verlangt, enge Grenzen. Weit eher läßt sich diese Absicht vielleicht in der Novelle erreichen! Denn gewisse Feinheiten psychologischer Ausmalung und der Milieuschilderung lassen sich mit der dramatischen Methode nun einmal nicht ausführen; das macht ja gerade den Vorzug der Epik aus. Einer vielleicht aus wirtschaftlichen Verhältnissen geborenen Weltanschauung, die nur das Schicksal im Leben sich auswirken sieht, wird das stille alltägliche Leiden, die Tragödie ohne Heros und die leichte Verschrobenheit der Menschen zu ihrem Lieblingsgegenstand machen. Diese Stoffkreise des täglichen Lebens wird sie darum

[1]) Bei Hauptmann fehlt jedoch der notwendige Gegensatz von Charakter und Schicksal. Es ist schließlich doch nur Schicksal, das zufällig einen Charakter betrifft.

als besonders geeignet bevorzugen, und da sie sich allein in der epischen Dichtung völlig adäquat verwirklichen lassen, werden solche Epochen immer ein starkes Überwiegen der Romandichtung aufweisen. Bis in die Stoffwahl hinein erstreckt sich also bereits das eigenartige Formprinzip der Dichtungsart und gibt schon bei dem Äußerlichsten und scheinbar Zufälligsten dem Kunstwissenschaftler zu denken, gibt ihm wichtige Hinweise, in welcher Richtung er zu suchen hat, was seine eigenste Aufgabe ist: »Wie alles sich zum Ganzen webt, eins in dem anderen wirkt und lebt«. Denn das ist ja seine eigentlichste Aufgabe, die Einheit des Kunstwerkes zu reproduzieren, den Gott in seinen Kreaturen zu verehren.

IX.

Über das Anekdotische in der Malerei.

Von

Margarete Calinich.

Mit Tafel III.

Unter dem Anekdotischen in der Malerei verstehen wir das Überragen des Inhaltlichen eines Werks über die Bedeutung seiner Formensprache.

Es verlohnt sich, diesem Begriff des Anekdotischen etwas näher nachzugehen, da die Beurteilung der erzählenden Kunst, die Frage: wo ist sie Kunst, wo ist sie es nicht oder nicht mehr, einer sicheren Beantwortung entbehrt.

Um das Verhältnis von Form und Inhalt beim Kunstwerk uns zur Klarheit zu bringen, suchen wir, von den Werken der bildenden Kunst ausgehend, nach einer zunächst ganz einfachen und primitiven Grundbestimmung für das, was wir hier unter Kunst verstehen.

Hier ist Kunst, bis auf die allerneuesten Phasen des Expressionismus, geformte Darstellung von etwas ursprünglich sinnlich Gegebenem gewesen. Was verstehen wir nun unter geformter Darstellung, der wir eine nicht geformte Darstellung werden gegenüberstellen können? Formung ist nicht getreue Nacharbeit oder Nachahmung. Ein, um der Übung willen, mit voller Naturtreue wiedergegebener Akt ist keine geformte Darstellung. Formung ist die Wiedergabe dessen, was in der Anschauung irgend eines Gegenstandes, eines Vorgangs, eines Erlebnisses in uns Idee geworden ist. Verfolgen wir die vom Künstler geschaffene Idee rückwärts zum Gegenstand, an dem das Erwachen der Idee sich in ihm vollzog, so wird die künstlerische Form von ihrem Ursprung abweichen in allen jenen Richtungen, in denen eine Betonung der im Urbild geschauten Idee liegt, und je intensiv stärker diese Abweichung ist, um so mehr wird uns Formung im Kunstwerk entgegentreten.

So wird die vom Künstler geschaffene Form eine Neuschöpfung, denn sie wiederholt nicht ein Vorbild, sondern sie formt eine Idee. Überall also, wo wir geformte Idee erleben in einem aus künstlerischer Tätigkeit entsprungenen Werke, da haben wir sicher ein echtes Kunst-



Phot. F. Hanfstaengl, München. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Schule des Fra Giovanni da Fiesole gen. Angelico, Das Jüngste Gericht.

werk vor uns, das seinen Selbstwert und seine Eigenständigkeit erweist durch die untrennbare, organische Einheit und Konzentration, die es bildet in allen seinen Teilen und Momenten, und die es in derselben Weise loslöst von seiner Umgebung und für sich stellt, wie eine Persönlichkeit. In dieser Eigenart des echten Kunstwerks liegt eingeschlossen jene nicht falsch zu deutende Forderung des »*l'art pour l'art*«; in ihr ruht die Berechtigung derselben. Diese Formung der Idee hat an sich nichts mit Stil zu tun. Sie kann vor sich gehen in rein naturalistischen Formen, sie kann auch vor sich gehen in den symbolischen Formen irgend eines Zeitstils, sie kann endlich die Stärke einer nahezu rein abstrakten Formensprache erlangen, wie z. B. in der ägyptischen oder der byzantinischen Kunst.

Je stärker die Formung sich der abstrakten Formensprache reiner Stilisierung nähert, um so klarer, um so mehr vom reichen Leben abgelöst wird die bearbeitete Idee hervortreten; umgekehrt, je voller und beziehungsreicher die zugrunde liegende Idee ist, um so lebensnäher wird die Formung bleiben. Die strengste Stilisierung wird mit dem abgeklärten logischen Begriff die nächste Verwandtschaft haben [1]).

Formung also ist das Kriterium des echten Kunstwerks. Sie ist nicht zu verwechseln mit Formgebung. Formgebung ist die Einkleidung irgend eines Inhalts in eine Form, die als diesem Inhalt entsprechend gewählt worden, oder um ihrer selbst willen gebaut worden ist.

Der Begriff der Formgebung führt hin auf jene oben angedeutete Trennung von Form und Inhalt, die wir bei einem echten Kunstwerk, zwar wohl bei der kunsttechnischen Betrachtung, nicht aber im Erleben vollziehen können. Die Formung des echten Kunstwerks war ja die Bearbeitung einer aus Anschauung gewonnenen, neu zu formenden Idee.

Wo wir nun die Mitarbeit des Aufbaus der Idee in ihrer künstlerischen Form vor einem Kunstwerk nicht zu vollziehen brauchen, sondern wo wir nur die Darstellung eines schon vom Künstler als geformt erfaßten Vorgangs, irgend einer Episode z. B., in künstlerisch wertvoller Form genießen, da stehen wir vor jener zweiten Stufe von Kunstwerken, bei denen wir die Form und den Inhalt unwillkürlich immer trennen.

Hier ist irgend ein Vorgang vom Künstler erfaßt worden als ein inhaltlich unterhaltender, der zu malerischer Darstellung sich eignet, und nach diesem Gesichtspunkt ist komponiert worden. Solche Kunst-

---

[1]) Es braucht wohl nicht erwähnt zu werden, daß Formung sich hier nicht allein auf die Form, sondern ebensowohl auf die Farbe bezieht.

werke sind reich an anzeigenden Bewegungen, mit denen die Figuren sich gewissermaßen erklärend an den Beschauer wenden, an Zügen, die die Bedeutung des Vorgangs betonen; sie sind Darstellungen, die das Interesse für ihren Inhalt erwecken müssen, im Gegensatz zu jenen anderen Werken, die den Verstehenden in das Miterleben der Idee hineinzwingen, dem Nichtverstehenden verschlossen gegenüberstehen.

Der Unterschied zwischen dem Kunstwerk als natürlichem Ausdruck der Idee, als zum Symbolischen gesteigerten oder zum Symbol abstrahierten Ausdruck der Idee, oder aber dem Kunstwerk als Zeichensprache, gewissermaßen als Buchstabe, der den Sinn des Auszusprechenden anzeigen soll, besteht also niemals in dem, was ein Kunstwerk darstellt, in dem Inhaltlichen, das es gibt; er besteht auch nicht irgendwie in der Form an sich, sondern er besteht in dem Grade von Adäquatheit zwischen Idee und Formausdruck, der erreicht oder gewollt ist vom Künstler.

Auch diejenige Kunst, der wir heute am wenigsten einen rein künstlerischen Wert zuzusprechen geneigt sind, die Historienmalerei, ist nach ihrer künstlerischen Bedeutung, nach ihrem künstlerischen Wert rein abhängig von der Tatsache, ob der Künstler fähig gewesen ist, dem Wesen des gewählten historischen Vorgangs, dem ideellen oder dem symbolischen Gehalt desselben einen konzentrierten und adäquaten Ausdruck zu geben, oder ob das Gemälde nur eine, durch die etwaige Schönheit von Formen und Farben wirkungsvolle Darstellung eines Vorgangs, die Erzählung einer geschichtlichen Episode ist.

Der Grad dieser eben besprochenen Adäquatheit entscheidet über die künstlerische Höhe eines Werks; Wesen und Art der Idee, die ihren Ausdruck gefunden hat, entscheidet über die Größe des Werks.

Wir müssen uns nun noch sicherstellen gegen ein Mißverstehen des Ausdrucks »Idee«. Idee ist uns hier nicht oder wenigstens nicht nur ein begrifflich oder logisch geformter Gedankeninhalt; auch eine Stimmung, ein Gefühl, ein Wunsch, eine Sehnsucht als Urgrund, der zum Ausdruck ringt im Kunstwerk, gilt uns als die Idee, sofern sie alle seine Formungen beherrscht.

Auch den Begriff des Symbolischen erweitern wir um etwas. Wir denken hier nicht an typische Einzelheiten, die bestimmte Werte darstellen sollen, wie z. B. der Heiligenschein in seinen so verschiedenen Formen die Heiligkeit der von ihm umflossenen Personen kennzeichnet, sondern, wo wir von symbolischen Kunstwerken reden, da meinen wir die Fülle der Werke, in denen sich z. B. eine bestimmte Weltanschauung ausspricht in Formen, die, trotz reichen zeitlichen und

künstlerisch individuellen Wechsels, trotz enger Anlehnung an die Formenwelt der Natur, einen bestimmten Stil als Ausdruck einer gemeinsamen Idee, einer gemeinsamen Zeitauffassung, eines gemeinsamen geistigen Sehens an sich tragen. Wir stellen hier als ein zunächst grobes Beispiel die Werke der christlichen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts den Werken Rembrandts und Rubens' gegenüber. Diese sind der natürliche oder naturalistische Ausdruck einer Idee im vorigen, weiten Begriff, jene sind der zum Symbolischen gesteigerte Ausdruck; in den Werken der byzantinischen Kunst z. B. würden wir einen zum Symbol abstrahierten Ausdruck einer Idee finden.

Treten wir vor einige Gemälde hin und versuchen wir, uns Rechenschaft darüber zu geben, in welchem Sinne sie unsere ästhetische Erkenntniskraft in Erregung versetzen.

Lassen wir unseren Blick auf Bildwerken ruhen, die uns mehr oder weniger viel erzählen, um an ihnen nachzuerleben, ob eine der unendlich vielen Stimmungen sich ausspricht, in denen der Mensch irgend einen Glauben, irgend eine Sehnsucht oder Einsicht zu bewußter Form erhoben hat, oder ob ein befähigter Künstler uns durch Abbilder des Lebens nur unterhalten will.

Wir haben das Bild Adolf Menzels vor uns: »Abreise Sr. M. des Königs zur Armee im Jahre 1870.« Die historische Episode, die hier dargestellt ist, wird in allen Deutschen, die dieser Zeit noch nahestehen, die vielleicht den greisen Kaiser noch gekannt haben, eine tiefe Ergriffenheit auslösen, aber sie entbehrt einer solchen allgemeinen und umfassenden Bedeutung, die dem Bilde an sich, jedwedem Beschauer gegenüber, das Interesse erregen und sichern könnte. Trotzdem ist es ein Werk, das über die Darstellung des Inhalts hinaus fesselt und jene Stimmung des Unzeitlichen, Unpersönlichen hervorruft, die, wenn vielleicht auch nicht zutreffend, gekennzeichnet werden soll in dem allbekannten Urteil: Die Kunst soll schöner Schein sein.

Über dem Bilde schwebt die fast düstere Stimmung eines regengrauen Tages; wie mit einem verundeutlichenden Schleier liegt diese Stimmung über der Volksmenge, die die Linden durchflutet, sie läßt die Gesichtszüge der Insassen des königlichen Wagens kaum erkennen und färbt die Baumreihe, an der er sich vorbeibewegt, eintönig graugrün. In diese Stimmung hinein verwebt ist die Gebärde der Königin, die sich aus dem Wagen heraus dem Volke zuneigt, doch das Gesicht mit dem Taschentuch bedeckt. Gegen diese Schwere aber, die sich herabzusenken scheint auf die Handlung, kämpft eine andere lebendurchflutete Bewegung. Es geht ein ungeheuer starker Rhythmus durch die ganz nach einem Punkte konzentrierte Strebung der Volksmasse. Wie die Halme eines Ähren-

feldes, durch einen Windstoß bewegt, alle nach derselben Seite hin fluten und sich neigen, so geht durch diese Volksmenge eine Welle, deren Gipfel gegen den Wagen hin sich bricht, aus dem die schlichte, militärisch gekleidete Gestalt des greisen Königs sich wiederum gegen sie vorneigt. Dieser Rhythmus der ernsten, doch leidenschaftlich ergebenen Hinneigung findet seine Krönung, seinen triumphierenden Abschluß in dem überaus heftigen Blähen und Winden der Hunderte von Fahnen, die hoch oben über das erregte Straßenbild hinwehen und mit ihrem reichen Farbenspiel den Sieg behalten über die trüben Töne, die es sonst beherrschen.

Hineingezwungen in diese gegen einander streitenden, sich gegenseitig verstärkenden und harmonisch sich lösenden Stimmungen betrachtet der Beschauer nicht mehr diesen ihm dargestellten Vorgang der Abreise des Königs zur Front in einem bewegten Augenblick, sondern er erlebt eine Idee, die Idee einer tiefen seelischen Verknüpfung zwischen Herrscher und Volk, die in schwerer Stunde eine seltene Kraft des Volksempfindens hervorruft.

Daß wir diese Idee erleben, ist das Wunder der großen Kunst, die es vermag, alle Einzelheiten der Komposition und der Farbe zum gegenseitig verbundenen Ausdruck dieser Idee zu gestalten und zusammenzufassen. Der Künstler hat es vermocht, die ihn beherrschende Idee festzuhalten bis in die Arbeit an der kleinsten Einzelheit, jeden Pinselstrich von ihr führen zu lassen.

Das durch kein nur erklärendes, nicht ausdrückendes technisches Mittel abgeschwächte Leben des Bildes wirkt lebendig im Beschauer, obgleich es sich in keiner seiner Gebärden an den Beschauer wendet. Es ist aus sich gewachsen und ruht auf sich, und teilt sich mit, nicht weil dies sein Zweck ist, sondern weil das Sichmitteilen zum Grundprinzip des Lebendigen, als das wir auch ein echtes Kunstwerk ansprechen, gehört.

Viel absichtlicher erzählen will ein anderes Bild, an das wir denken. Es ist nicht das Werk eines großen Künstlers, aber es gehört einer großen Epoche an. Es ist hervorgegangen aus der Schule des Fra Angelico da Fiesole: »Das jüngste Gericht«.

Mit der Treue für die kleinsten Züge in den heiligen Geschichten, die den naiven Glauben jener Zeit noch beseelt, werden alle Einzelheiten der Handlung uns dargestellt; trotzdem zerfällt uns das Bild nicht in anekdotische Einzelerzählungen. Straff zusammengehalten werden die Einzelheiten, aus denen der dargestellte Vorgang sich zusammensetzt, zunächst durch eine wunderbar kühle, feine Harmonie aller der gedämpften Farben, die in das Bild verwebt sind, dann auch ebenso sehr durch die strenge Form, die die Komposition beherrscht.

Die Harmonie der Haupttöne, rot, blau, gold, daneben matte grüne, violette, goldbraune Töne, und, sparsam verwendet, ein reines, aber nicht frisches Grau, halten den Beschauer fest und ruhig in den Bildrahmen gebannt[1]), ebenso die intensiv symmetrische Raumausnutzung durch die Figuren.

Unter drei gleichmäßig den oberen Teil des Bildes ausfüllenden Spitzbogen thront in der Mitte der richtende Christus auf einer Wolke; seine Knie und Füße umgeben schwebend sieben schlanke Engelsgestalten in langen Gewändern, einige von ihnen tragen die Marterinstrumente des Herrn, andere setzen lange Posaunen an den Mund.

Die Bögen rechts und links im Bilde sind erfüllt von zehn sitzenden Apostel- und Heiligengestalten mit massivflächigen Heiligenscheinen um das Haupt. Die Wolken, in denen sich die Füße dieser Gestalten verlieren, zeichnen sich leicht ab gegen einen schmalen Streifen klarblauen Himmels, in den wieder die Köpfe der auf der Erde sich drängenden Menge hineinragen. Dort öffnet sich, in der Mitte des Bildes, zu Füßen der Christusgruppe, die Erde. Die Erweckten winden sich aus ihr hervor, auf der rechten Seite des Bildes werden sie von Engeln mit leichten Rosenkränzen auf den Häuptern begrüßt, auf der linken Seite treiben Engel sie hinein in auflodernde Flammen. Trotz einer starken inneren Bewegung, die namentlich die unteren Gruppen des Bildes erfüllt, wirkt es sehr ruhig und wie von ferne auf den Beschauer, wohl auf Grund der schon erwähnten strengen Komposition und der kühlen Farbentöne.

Es ist ein Bild von symbolischer Formung. In den strengen und schönen Linien, in denen jene Zeit, jenes Geburtsland der neuen großen Kunst ganz allgemein den Ausdruck der Frömmigkeit und Heiligkeit fand, spricht sich der tiefe, religiöse Sinn, der fraglose Glaube an das Göttliche im Gewande der kirchlichen Lehren aus, der diese Menschen beseelte, trotz aller sie bedrängenden neuen Probleme und neuen Weltaussichten.

Diese Zeitseele, die das Kunstwerk ausatmet, hebt uns hinweg von den fast kleinlich liebevoll dargestellten Einzelheiten zu jenem Ehrfurchtsgefühl gegen den sittlichen Grund des Alls, das den Menschengeist immer wieder zu religiösen Formungen treibt.

Es ist diese unteilbare organische Zusammenfassung des ganzen Werks, dieses »beseeltes Individuum«sein des Kunstwerks, die daraus entspringende Eigenständigkeit und Abgelöstheit vom Beschauer, das dem Werk den Stempel des fraglosen Eigenwerts aufdrückt.

---

[1]) Siehe Calinich, Versuch einer Analyse des Stimmungswertes der Farbenerlebnisse. Arch. f. d. ges. Psychol. XIX, 243 ff.

Wo wir dies erleben, diese Ganzheit des Kunstwerks, wir können auch dafür sagen seine innere Wahrhaftigkeit, da erzählt uns das Kunstwerk niemals etwas, es stellt uns nicht einen zeitlichen Vorgang dar, sondern es zieht uns hinein in ein Erleben, das an sich noch groß oder klein, klar und hart oder weich und einfriedigend sein kann.

So kommt es, daß wir z. B. die strengen Formungen Böcklinscher Gemälde, die bunte Phantastik Schwindscher Formen, die kleine weiche Welt Spitzwegscher Bilder gleichmäßig als echte Kunstwerke empfinden, obgleich weltenweite Unterschiede die Stimmungen und ihre Formungen trennen, die hier vor uns gestellt werden. —

Im Bilde Adolf Menzels erlebten wir eine historische Episode, die als solche nur einen beschränkten Kreis fesseln kann, gestaltet zu einem Bilde von zeitlosem Wert; in dem Bilde Pilotys »Alexander der Große nimmt sterbend Abschied von seinem Heer« wird uns ein Vorgang von welthistorischer Bedeutung dargestellt, und dem Unterschied in der Begebenheit entspricht der Unterschied in der Flächengröße beider Bilder. Warum vermag uns das große Bild nur flüchtig zu interessieren, ohne uns mit zwingender Gewalt immer wieder zu sich zurückzuführen?

Hier eben werden wir aufgefordert, uns für ein lang vergangenes Ereignis zu interessieren durch die malerische Form, in der es neu vor uns hingestellt wird. Wir treten hier nicht gewissermaßen selbst erschauernd hin an das Sterbebett eines Gewaltigen der Geschichte, sondern die Pracht des königlichen Bettes, die hohe, reiche Frauengestalt daneben, in deren sehr glatten, regelmäßig schönen Zügen nur konventionell der Ernst des Augenblicks angedeutet ist, helfen uns verstehen, was hier geschildert wird. Mit diesem Verständnis betrachten wir auch den schön geordneten Zug trauernder Krieger, der sich dem Bette naht, um die blasse, herabhängende Hand des Sterbenden zu küssen. Jeder Zug in dem Bilde erzählt gleichmäßig gut was geschieht, alle entbehren aber des starken Ausdrucks inneren Lebens, des gemeinschaftlichen Rhythmus, der es nicht erlaubt, Teile des Bildes einzeln zu empfinden, sondern sie alle zusammenfesselt, zur Ausstrahlung dessen, was der Künstler als Wesen in das Bild gelegt hat.

Daß es an diesem starken Ausdruck hier fehlt, scheint uns nicht ein Mangel in der Technik, sondern es scheint uns an einem Unterschiede in der künstlerischen Persönlichkeit und an ihrem Wollen zu liegen; dort bei Menzel ist ein Geschautes gestaltet worden und mußte gestaltet werden, daher rührt das im Grunde Unanalysierbare des organischen Seins des Werks; hier sollte ein geistig schon als geformt aufgenommener Stoff zu schöner Darstellung gebracht werden, daraus ergibt sich der Unterhaltungscharakter des Werks.

Es besteht dieser Unterschied zwischen Formung und Darstellung schon für die Auffassung des Künstlers geformten Stoffes, der die Grenzlinie zieht zwischen jenen Werken, in denen Form und Inhalt ein unteilbares, ein sich gegenseitig durchdringendes Ganzes bilden, und jenen anderen Werken, wo Form und Inhalt sich von einander abheben lassen und einer vereinzelnden oder einer gegeneinander abwägenden Beurteilung zugänglich sind.

Immer wird hier das sichtbare Kriterium sein die Abgelöstheit aller Züge des Bildes von jeder beabsichtigten Beziehung auf den Beschauer, die Abwesenheit aller erläuternden Züge innerhalb der Verflechtung der Bildteile.

Diese kritischen Züge aber, das Anzeigenartige der Gebärden, des Ausdrucks, sind ein Zeichen dafür, daß es dem Bildner an der Kraft oder an dem Willen mangelte, Erschautes zu formen, daß das Problem ihm die schöne Darstellung war oder notgedrungen bleiben mußte.

Wir können das Störende der anzeigenden und erläuternden Züge auch in Bildern bemerken, die sich, ihrem künstlerischen Wert nach, doch ziemlich weit von der inneren Leblosigkeit flach anekdotischer Bilder entfernen. In eine sehr wahre und sprechende Stimmung ist z. B. das Vautiersche Bild: »Das Kinderfest« getaucht, aber wie derb beabsichtigt wirkt die scherzhaft drohende Bewegung, mit der der junge Knabe am Ende des Kindertisches sich an das Paar am anderen Ende wendet, so die verschiedenen Gruppen des Tisches, deren Aufmerksamkeit er auf dieses Paar gelenkt hat, zusammenschließend; und wie zerfällt dennoch die Kindergesellschaft in einzelne Gruppen, denen ein unbedingt vereinheitlichendes Stimmungsmoment mangelt. Man vergleiche mit den einzelnen Gruppen, in Bezug auf lebensvolle Ausprägung, Zumbuschsche Kindergruppen, und man erinnere sich der in sich ruhenden Intensität Teniersscher Schenkstubenszenen, um den Unterschied bedingungslosen Kunstwerks und künstlerisch erzählender Darstellung sich zur Klarheit zu bringen.

Fragt man, wie ist nun jener Unterschied zwischen Formung und Darstellung auf eine allgemein gültige Formel von singulär demonstrativem Wert zu bringen, so läßt sich dem entgegen, aus der Natur der Sache heraus, hier nur von einem Sehen und Fühlen dieses allerdings objektiv begründeten Unterschieds reden, das eine dem Künstler verwandte Organisation voraussetzt. Ist dieser Unterschied somit nicht vor jedem Bildwerke jedwedem Beschauer zu demonstrieren, und mag die Beurteilung von Kunstwerken nach diesen Gesichtspunkten Differenzen unterworfen sein, so ist er trotzdem an sich von kategorialer Bedeutung; daß aber seine Erfüllung im subjektiv abgegebenen Urteil sich vielleicht oft an verschieden beurteiltem

Material vollzieht, beruht nicht anders auf der subjektiven Verschiedenheit der urteilenden Persönlichkeiten wie z. B. die Differenz der Urteile über eine Farbe. — Wir bestimmen Rot als diejenige Farbe, der Wellen von einer bestimmten Länge und Geschwindigkeit zugrunde liegen, oder wir bestimmen es als diejenige Farbe, die im Farbenkreise eine bestimmt angebbare Stelle einnimmt. Für eine bestimmte mittlere Breite des Farbenbandes Rot wird, wenn wir von in Bezug auf Farbenempfindungen Anormalen absehen, Einstimmigkeit des Urteils darüber herrschen, daß der so bestimmten Farbe die Farbenempfindung Rot entspricht. In jenen Zonen aber, wo Übergänge zu anderen Farben liegen, werden wir oft Einstimmigkeit des Urteils vermissen.

Wenn wir dieses Beispiel auf die ästhetische Beurteilung jener Unterschiede, die wir besprochen haben, anwenden, so wird sich auch da eine Zone finden, in deren Breite die Urteile mit Einstimmigkeit gefällt werden, während das subjektive Schwanken der Beurteilungen erst vor jenen Werken anfängt, wo wir nicht mehr die höchste künstlerische Kraft in Betätigung sehen.

Bemerkungen.

Zur Erinnerung an Ernst Meumann.

Mitten in einer Zeit, in der die psychologische Methode die systematische Ästhetik beherrschte, hat Meumann einer andersgearteten, einer objektiven Methode der Ästhetik das Wort geredet. Das Zentrum, von dem die psychologische Methode das ästhetische Leben ausstrahlen ließ, war das Gefallen, das Genießen. Das aber, so meint Meumann, ist eine einseitige Betrachtung. Dieser psychologischen Methode ist das Kunstwerk nichts anderes als ein Mittel zum Genießen, und das Kunstschaffen nichts anderes als der Weg, solche Mittel des Genießens bereit zu stellen. Kunst und Kunstschaffen geraten so in innere Abhängigkeit vom Genuß. Meumann kehrt die Abhängigkeitsverhältnisse um: Der innere und äußere Vorrang in der ästhetischen Welt liege nicht beim Genießen, sondern bei der Kunst. »Zuerst müssen Kunstwerke da sein, dann erst kann es Kunsturteile und Kunstgenuß geben.« Der objektive Tatbestand der Kunst, nicht der subjektive des Genießens sei der notwendige Ausgangspunkt der Ästhetik, und so muß die ästhetische Methode in erster Linie eine objektive sein — von Objekten ausgehen, nicht von psychischen Vorgängen. In erster Linie freilich nur — denn die Aufgaben, die sich die psychologische Ästhetik in ihren Forschungen gestellt hatte, bleiben bestehen — nur daß sie aus dem Zentrum des Ästhetischen verdrängt werden und ihren Ehrenplatz abgeben müssen an die Probleme der Kunst und des künstlerischen Schaffens.

Eine ganze Generation von Ästhetikern hatte bis dahin die psychologische Methode als die zentrale Methode der ästhetischen Forschung angesehen. Hier jedoch, wie stets, wenn geistige Wege in kaum diskutierter Selbstverständlichkeit beschritten werden, ist solche Richtung des Fortgangs nicht bloß Ausdruck einer einzigen geistigen Tendenz, sondern mehrere Grundtendenzen arbeiten auf dasselbe Ziel hin — einander gleichsam bestätigend, weil sie alle zu denselben Ergebnissen hindrängen. So wirkte auf Festigung der psychologischen Methode der Ästhetik vor allem der Psychologismus hin — die Lehre vom psychologischen Charakter der philosophischen Methode; überall sollte an die Stelle des Philosophischen das Psychologische treten — an die Stelle der philosophischen Logik eine psychologische — an die Stelle philosophischer Ethik eine psychologische — es hätten gewichtige Gründe sein müssen, wenn man in der Ästhetik einer nichtpsychologischen Methode den Vorrang hätte zuerkennen sollen. Solche Gründe aber schienen nicht zu bestehen. Im Gegenteil — Artung und philosophische Bedeutung des Kunstwerks schienen die Psychologisierung des Ästhetischen in noch höherem Maße zu verlangen als die des Logischen und des Ethischen. Jener naturwissenschaftliche Realismus, der alles, was nicht Atome und räumlich-zeitliche Bestimmung ist, in die sekundären Qualitäten, und damit in die Subjektivität, verweist, mußte die Farbigkeit der Malerei wie das Tönen der Melodie, die Wortbedeutungen der Sprache wie auch die Werte der Schönheit zu subjektiven Phänomenen stempeln, und damit ihre Erörterung in die Psychologie

verweisen. Die spezielle philosophische Betrachtung der ästhetischen Gegenstände schien also dasselbe zu fordern wie die allgemeine philosophische Tendenz. Und beide wieder wurden gestützt durch die persönliche Stellung der Ästhetiker zur Kunst.

In der romantischen Ästhetik hatten die Künstler das Wort. Wovon anders hätten sie ausgehen können als vom Schaffen des Künstlers?! Und jene Philosophen, denen späterhin die ästhetische Forschung anvertraut war: Schelling und Hegel, Schopenhauer und Nietzsche — sie fühlten sich als Schaffende dem Künstler verwandt — ihm verwandter als dem objektiven Wissenschaftler, dem Physiker oder Chemiker. Mit Fechner aber war die Ästhetik den Wissenschaftlern überliefert worden; die Nähe zum Künstler ward aufgehoben. Wie der Mann der exakten Naturwissenschaft die Objektwelt aufnimmt, zergliedert, nicht schafft, so wird jetzt das Kunstwerk als ein Stück dieser Objektwelt aufgefaßt — es wird nicht mehr vom Künstler aus gesehen, der es erzeugt, sondern vom Aufnehmenden, der es genießt. Und damit war die Zergliederung und Erklärung des Genießens — eine psychologische Aufgabe also — Mittelpunkt der Ästhetik geworden.

Wenn Meumann den Bann der psychologischen Ästhetik zu brechen suchte, so war es doch bei ihm nicht etwa eine neue allgemeine geistige Einstellung, die auch auf das Problem der ästhetischen Fragestellung übergreifend, eine veränderte Stellung zur Kunst bedeutet hätte. Nein — Meumann lebte in derselben geistigen Grundeinstellung, die die psychologischen Ästhetiker einnahmen — er atmete die gleiche geistige Luft mit ihnen; ihre Voraussetzungen waren die seinen; er gehörte in ihre geistige Welt. Der Schüler Wundts, der Erforscher der Psychologie des Rhythmus, der empirisch-experimentalpsychologisch gerichtete Pädagoge hat nie den philosophischen Boden verlassen, auf dem die psychologische Ästhetik aufgebaut war. Was ihn von ihr trennte, war mehr die Interessenrichtung als die geistige Welt. Seinem Sinn für künstlerische Gestaltung lag es nahe, von dem objektiven Tatbestand der Kunst und des Kunstschaffens auszugehen, nicht vom Genießen. Und diese veränderte Blickeinstellung ließ ihn gewisse Einseitigkeiten der psychologischen Methode erfassen, ließ ihn den Wert der objektiven Methode erkennen. Aber da es sich ihm nicht um ein Aufgeben der letzten geistigen Fundamente dieser psychologischen Ästhetik handelte, sondern nur um eine Umbiegung des Interesses, so ist das Endergebnis der Meumannschen Ästhetik der Art nach nicht allzu verschieden von dem der psychologischen Ästhetiker: auch die inhaltlichen Grundformulierungen seiner Ästhetik sind wesentlich psychologischer Natur.

Sachlich freilich bedeutet das Ausgehen vom Kunstschaffen, statt vom Genießen, eine bedeutsame Verschiebung in den Ergebnissen. Die gesamte ästhetische Welt in ihrer wissenschaftlichen, in ihrer metaphysischen und in ihrer Lebensbedeutung wandelt sich, wenn man beim Kunstschaffen statt beim Genießen einsetzt. Nicht mehr das Genießen ist jetzt Wert und Zweck der Kunst, und das künstlerische Schaffen demgegenüber etwas relativ Belangloses, nur Mittel, um Objekte des Genusses zu erzeugen, sondern der Sinn der Kunst rückt in den Künstler selbst, in sein Leben und Sein — und das Genießen ist ein Nachschaffen, ein Sekundäres ohne eigene Würde und eigene Bedeutung.

Mit der Angabe jedoch, daß ein ästhetisches System seinen Weg mit dem Schaffen des Künstlers beginnt, ist sein gedanklicher Ort noch nicht eindeutig bestimmt. Auch jene Ästhetiker, die wie Riegl sich am Kunstwollen orientieren, an den auf eine bestimmte Artung des Kunstwerks gerichteten Zwecksetzungen, gehen vom Kunstschaffen aus. Und ebenso jene Ästhetik, die das Kunstwerk als eine

Projektion des metaphysischen Seins des Künstlers erfaßt. Meumann hielt sich von beiden Gedankengängen fern. Er sucht in erster Linie das Schaffen des Künstlers nach seinen Verlaufsformen zu analysieren. Er nimmt nicht das Kunstwollen als ein gegebenes hin und interessiert sich nur für seine Verschiedenheiten der Ausprägung, sondern er geht von der noch weiter zurückliegenden Frage aus: Wie kommt der Künstler überhaupt dazu, ein Kunstwerk zu wollen? Welche Erlebnisse und Motive sind es, die in der künstlerischen Gestaltung sich ihren Ausdruck suchen, und wie ist der Gang von diesen Urerlebnissen bis zum fertigen Kunstwerk? Er spürt den Motiven nach, die dem Schaffen des Künstlers zugrunde liegen, und er zerlegt die künstlerische Tätigkeit in Partialtätigkeiten. Er deckt die einzelnen Stadien des Verlaufs auf und die Zusammenhänge dieser Stadien.

Indem Meumann diese Aufgabe übernimmt, fallen ihm eine Reihe von Einsichten über den Verlauf des künstlerischen Schaffens in den Schoß, die der bisherigen Ästhetik vor allem deshalb entgangen waren, weil sie sich — von wenigen Autoren abgesehen — nicht systematisch mit dem Schaffen des Künstlers auseinandergesetzt hatte, sondern diese Aufgabe entweder den Arbeiten von Künstlern und den Erforschern einzelner Kunstgebiete (die notwendig einseitig sein mußten) oder dilettantischen Auseinandersetzungen überlassen hatte.

Das Endresultat seiner Analysen der künstlerischen Tätigkeit aber besteht darin, daß Kunst »Darstellung ist — Darstellung eines bleibenden Wertes auf Grund eines unser Gemüt bewegenden Erlebnisses in anschaulicher Form«. »Es soll für den Künstler nicht bloß bleiben bei einem vorübergehenden und augenblicklichen Ausdruck dessen, was er erlebt hat — damit pflegt sich eben der Nichtkünstler zu begnügen — sondern der Künstler will das ihn interessierende Erlebnis oder Objekt dauernd festhalten, und zwar in der Form, in der er es durch Gefühl und Phantasie verarbeitet hat, und so wie ihn es interessiert hat, z. B. als eine bestimmte Stimmung, als eine ästhetisch wertvolle menschliche Gestalt, eine charakteristische Bewegung u. dgl. m. Dadurch erreicht der Künstler, daß er selbst und andere Menschen wieder zu dem ursprünglichen Erlebnis zurückkehren können, daß andere es mit ihm erleben und genießen, und dazu dient wieder besonders die gesteigerte Form des Erlebnisses.«

Diese Analyse der künstlerischen Tätigkeit wird von ihm im wesentlichen psychologisch durchgeführt. Und wenn er als Grundproblem der Ästhetik formuliert, »das ästhetische Verhalten des Menschen zur Welt in seinem eigenartigen Unterschiede von dem theoretischen und praktischen Verhalten nach allen seinen Seiten hin zu verstehen und zu erklären«, so zeigen noch weit stärker als diese Zusammenfassung die Einzelanalysen, die er vornimmt, psychologischen Charakter. Er ist hier den psychologischen Ästhetikern eng verwandt. Die Psychologie des Kunstgenießens hat bei ihm einer Psychologie des Kunstschaffens Platz gemacht. Die objektive Methode steht am Eingang der Ästhetik Meumanns — psychologische Einsichten sind ihr Resultat. —

Noch an einem anderen Punkte schieben sich entgegengesetzte Tendenzen in der Ästhetik Meumanns ineinander. Es sind dies Tendenzen, die die Ästhetik der Gegenwart in fast allen ihren Richtungen durchsetzen. Die heute herrschende Ästhetik will einerseits empirisch sein — nicht nur in dem Sinn, daß sie metaphysischen Spekulationen in den Grundlagen ihres Forschens keinen Raum gewähren möchte, sondern in dem methodisch weiteren, daß sie ihre allgemeinen Resultate, Gesetze und Prinzipien als das Endergebnis breitester Erfahrung gewinnen will. Mit dieser empirischen Tendenz kreuzt sich die systematische. Noch immer

wie in den Tagen der großen Systeme, lockt es aus einem Grundgedanken heraus das ästhetische Gebiet aufzubauen, aus einem Quellpunkt seine Einheit entspringen zu lassen. In Meumann sind systematische und empirische Tendenz gleich wirksam geblieben — hart zusammenstoßend begegnen sie sich im Aufbau seiner Ästhetik. In seinem gedrängt geschriebenen, kurzen »System der Ästhetik« versucht er die ganze Ästhetik aus einem Grundgedanken heraus zu entwickeln. Ja, er geht soweit zu sagen: »Ein System der Ästhetik erhalten wir dann, wenn wir das ganze Lebensgebiet von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus verständlich machen. Dieser Gesichtspunkt kann nur denjenigen Tatsachen entlehnt werden, aus denen auch rein tatsächlich dieses Lebensgebiet entsteht: das ist das künstlerische Schaffen, oder allgemeiner die produktive Kunsttätigkeit des Menschen.« Die Möglichkeiten einer systematischen Gestaltung also, nicht rein empirische Gesichtspunkte lassen ihn vom Kunstschaffen ausgehen — ein Gedankengang, der einem rein empirischen Aufbau der Wissenschaft fremd ist.

Freilich gibt dieser einheitlich-systematische Gesichtspunkt Meumann nur den Rahmen für seine Ästhetik. In allen Einzelfragen hält Meumann sich streng an empirisch-induktive Methoden, befragt er in breitestem Umfang natürliche und wissenschaftliche Erfahrung, ehe er eigene Stellung nimmt. Es ist bewunderungswürdig, welche Fülle an Material in den beiden kleinen Bändchen, die Meumanns Ästhetik enthalten, zusammengedrängt ist. Er durcheilt die ganze Schar der Probleme, die die heutige Ästhetik kennt, von den subtilen Fragen ästhetischer Einfühlung bis zu den großen Problemen der »Kunst fürs Volk«, er durcheilt die gesamte ästhetische Literatur der Zeit, nimmt Stellung zu jedem Forscher in kurzen klaren Argumentationen — und er durcheilt ebenso die Fülle der ästhetischen Methoden, die psychologisch-individuelle wie die völkerpsychologische, die vergleichend-genetische wie die psychographische.

Mit an erster Stelle aber steht ihm, dem Pädagogen, das Problem der ästhetischen Kultur, der ästhetischen Erziehung. Es sind Fragen, denen wir gerade heute doppelt interessiert und doppelt tastend gegenüberstehen: doppelt interessiert, seitdem die Kunst stärker als vor einem halben Jahrhundert das Lebensrelief der Menschen bestimmt, und deshalb stärker als damals der Wert einer breiteren Wirksamkeit der Kunst und ihres Einflusses auf die Lebensgestaltung bewußt geworden ist —, doppelt tastend, da es uns sowohl an der festen ästhetischen Stellungnahme als an dem festen Kulturbegriff gebricht. Und ebenso deshalb tastend, weil immer wieder Stimmen sich vernehmen lassen, die eine solche breite ästhetische Kultur auf der Basis des ganzen Volkes für unmöglich erklären. Meumann lehnt solchen Pessimismus ab. Er bekennt sich zu der Meinung, daß eine solche ästhetische Kultur sehr wohl denkbar, ist wenn nur die richtigen Wege eingeschlagen werden, überall das Geschmacklose und Triviale zu verbannen, zu erziehen zu wahrem Geschmack und wahrem künstlerischem Verständnis. Es kann gelingen, so meint Meumann, wenn nur der Gedanke als Leitfaden aller sozialen und individuellen Kunsterziehung Platz greift, daß künstlerisches Verständnis sich nur in dem Maße bei jedem Menschen ausbildet, in dem er in einer Kunst selbsttätig zu sein vermag.

Dieser ästhetisch-pädagogische Zug, der Meumanns Ästhetik innewohnt, verhindert, daß er sich in rein theoretische Aufstellungen verliert. Ausdrücklich erklärt er als seine Absicht, eine enge Verknüpfung herzustellen zwischen ästhetischer Betrachtung und dem künstlerischen Leben der Gegenwart. Und so nimmt er Stellung zu den künstlerischen Fragen, die unsere Zeit bewegen (eine Stellung, der der Referent sich in den wenigsten Fällen anschließen würde), zu Expressionismus und Futurismus, zu modernem Kunstgewerbe und moderner Musik, zu Stefan George

und der Charonbewegung, zu Hodler und dem japanischen Einfluß — überall diese Bewegungen messend an dem, was ihm als die wahre Aufgabe der Kunst erscheint.

Die wahre Aufgabe der Kunst! Man könnte erstaunt sein, daß eine empirisch-induktive Ästhetik von einer solchen redet, daß eine empirisch-induktive Ästhetik normativ werden will. In der Tat gewinnt Meumann nur auf Umwegen gewisse Regeln normativen Charakters. Er ist weit davon entfernt, eine absolut gültige Ästhetik aufstellen zu wollen — seine Regeln sollen nur unter gewissen Voraussetzungen gelten, wie z. B. für Menschen von gleicher ästhetischer Bildung usw. Und solche Normen sollen daraus entstammen, daß »das Kunstwerk so gearbeitet sein muß, daß wir es verstehen können« — es ergeben sich gewisse andere Regeln aus den Mitteln und Materialien jeder Kunst, — wieder andere aus dem »Charakter des ästhetischen Genießens, den wir dahin gekennzeichnet haben, daß es ein Nacherleben dessen ist, was der Künstler selbst getan hat, und das deshalb durch dieselben Grundmotive bestimmt sein muß wie das künstlerische Schaffen«.

So ist die Stellung Meumanns in der heutigen Ästhetik eine bedeutsame: Er hat den Rahmen gewiß nicht gesprengt, in den die heutige Ästhetik eingelassen ist: Er gehört nicht zu den Umwertern der Ästhetik wie Fechner und nicht zu den Durchbildnern eines zentralen Gedankens wie Lipps. Seine Mission war es vielmehr, als ein Mann, der das ganze Gebäude seiner Wissenschaft überschaute, seine Richtung über sich selbst hinauszuführen, indem er sie mit andersartigen Gedanken durchsetzte, und die theoretische Ästhetik in höherem Grade, als es durch die meisten Forscher geschah, fruchtbar werden zu lassen für die Fragen der ästhetischen Kultur.

München.

Moritz Geiger.

Zur Erinnerung an Oswald Külpe.

I.

Wie viele wissen wohl, daß wir in Oswald Külpe einen der besten Ästhetiker verloren haben? — Es ist dies kennzeichnend für die Art, wie Külpe die Wissenschaft betrieb. Er war mehr mit der Heranbildung von Schülern als mit der Herstellung von Büchern beschäftigt. So ist außer einigen verstreuten Aufsätzen von Külpe dem Ästhetiker der Allgemeinheit nichts bekannt geworden. Nur als Hörer seines großen Kollegs über Ästhetik konnte man mehr erfahren. Dazu hätte man freilich nach Würzburg, später nach Bonn oder München reisen müssen.

Die nicht zahlreichen Arbeiten auf ästhetischem Gebiet, die unter Külpes Einfluß entstanden sind, sind größtenteils wenig glücklich. Man bleibt also im wesentlichen auf die Erinnerung an die Vorlesungen angewiesen.

Psychologie und Erkenntnistheorie standen im Mittelpunkte des Külpeschen Denkens. Beide kehren in seiner Ästhetik wieder. In der Hauptsache gründet sie sich auf Psychologie, aber sie erhält Begrenzung und Halt durch methodologische und systematische Erwägung.

Am Anfang steht die Trennung der Ästhetik von der Psychologie. Die Psychologie ist eine Tatsachenwissenschaft, die Ästhetik dagegen gehört zu einer Gruppe von Wissenschaften, die Külpe Aufgabewissenschaften nennt. Der ästhetische Zustand findet sich in der Wirklichkeit niemals völlig rein. Er bleibt vielmehr immer Aufgabe für das ästhetisch genießende Subjekt. Die Merkmale dieser idealen ästheti-

schen Kontemplation zu ermitteln ist eine der ersten Aufgaben der Ästhetik. Um alle ihre Probleme zu lösen, bedarf die Ästhetik jedoch mehrerer Methoden. Auch hier geht Külpe (wie immer) von dem wirklichen Betrieb der Einzelwissenschaft aus. Scheint ihm aber gleich die psychologische Methode nicht alle Aufgaben der Ästhetik lösen zu können, so ist für ihn praktisch kaum eine andere in Frage gekommen. Seine Ästhetik war deshalb wesentlich psychologische Ästhetik. Was sie vor allen anderen auszeichnete, war die Toleranz der Methoden und die Klarheit der Grundsätze.

Mit klarer Entschiedenheit stellt Külpe die Analyse des ästhetisch erlebenden Subjekts an die Spitze seiner Untersuchungen. Er verweilt lange dabei, erstrebt möglichste Vollständigkeit der Momente. Man hat nach diesem ersten Teil festen Boden unter den Füßen.

Auf die Untersuchungen des Subjekts folgt eine Untersuchung der Objekte. Fechners Prinzipien werden vervollständigt. Mit einem neuen System der ästhetischen Modifikationen schloß Külpe ab.

Es ist nötig, ein Wort über die experimentelle Methode in der Ästhetik zu sagen. Zweifellos wurde ihr von Külpe ein zu großer Wert beigelegt. Man braucht sie keineswegs, wie es heute in manchen Kreisen üblich ist, zu verachten, aber es ist nichts gefährlicher für die Ästhetik, als der Wahn, nur das sei wissenschaftlich vorhanden, was durch experimentelle Versuche nachgewiesen sei. Dieser Größenwahn der experimentellen Methode lag Külpe sehr fern, und nur mit Unrecht könnte sich z. B. die heutige Würzburger Schule auf ihn berufen. Zurückführung der Methoden auf eine einzige erschien Külpe nicht als Fortschritt, sondern als Verarmung. Jede Ausschließlichkeit war seinem Wesen fremd. Er konnte sich in ungeheuer viel einleben, wenn auch gewisse Grenzen immer bestehen blieben.

Külpes bekannteste ästhetische Arbeit ist der Aufsatz über den direkten und den assoziativen Faktor im ästhetischen Eindruck. Er deckte seine späteren Anschauungen nicht mehr ganz. Das unmittelbare Verhältnis Külpes zu ästhetischen Problemen lernt man am besten kennen aus seinem kleinen Aufsatz über den ästhetischen Realismus. Diese fast unbekannte Abhandlung gehört zum Besten, was wir über eines der interessantesten Kapitel der Ästhetik besitzen.

Auf dem ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft wollte Külpe über die Stellung der Ästhetik im System der Wissenschaften sprechen. Das Thema wurde schmerzlich entbehrt, als er durch Krankheit gezwungen auf seinen Vortrag verzichten mußte. Die Veranstaltung des Kongresses selbst erschien ihm als ein großer Erfolg für die ästhetische Wissenschaft.

Von allen Künsten — es gibt keinen Ästhetiker, der nicht zu e i n e r Kunst ein besonders inniges Verhältnis hätte — stand ihm die Musik am nächsten. Und es sagt etwas von ihm, daß er Johannes Brahms vor allem liebte. Er hatte mehr als einen Wesenszug mit dem herben und gütigen Musiker gemeinsam.

Man sollte jede Zeile lesen, die Külpe geschrieben hat. Es gibt nichts Vorbildlicheres als seinen Stil. Dieser Stil ist gleichsam ohne Beigeschmack, ohne Eitelkeiten, Absichtlichkeiten und Schmuck. Es ist der reinste natürlichste Sachstil. Das »Persönliche« war Külpe verhaßt. Man findet im ersten Band der Realisierung ein ergreifendes Bekenntnis zur unpersönlichen Sachlichkeit. Diese Sachlichkeit ermöglicht, daß man ihn auch da mit Genuß liest, wo man ihm in der Sache widerspricht. Eine überragende Intellektualität ist in der klaren Luft dieser scharf umrissenen Gedanken zu spüren. Und doch ist der letzte Eindruck der Külpeschen Persönlichkeit kein überwiegend intellektueller. Er ist vielmehr ein moralischer. Und damit ist man im Zentrum des Wesens dieses seltenen Mannes angekommen.

Es gibt Schriftsteller, die dem Stoff ihrer Bücher nach Moralisten sind, und die im Grunde nicht moralisch, sondern ästhetisch wirken. Andere können schreiben über was immer: sie wirken stets moralisch. Zu ihnen gehört Külpe. Sein Denken ist getragen von einer großen ethischen Leidenschaft. In jedem Satze spürt man die außerordentliche Kraft eines unbedingten Willens zur Wahrheit. Er geht immer gerade auf sein Ziel los. Die Mannigfaltigkeit der Methoden war für ihn nur ein Mittel, des Gegenstandes um so vollständiger habhaft zu werden. Die Erkenntnis der Dinge, wie sie an sich selbst sind, war sein Ziel; »die Dinge an sich sind erkennbar« sein Glaubensbekenntnis. Von naivem Realismus war diese Weltanschauung weit entfernt. Sie war eher idealistisch zu nennen, denn nicht den Sinnen, sondern nur der Kraft des Gedankens traute sie zu, die Wahrheit zu erreichen.

Idealist war Külpe auch in seinen Beziehungen zu den Menschen. Seine kraftvolle, lebensreiche Natur strahlte über alles einen gewissen Glanz aus, wie er nur von Menschen mit dem herrlichen Optimismus Külpes ausgehen kann. Über den Menschen mehr zu sagen ist unter dem Eindruck seines unerwarteten Endes schwer. Es sind wohl wenige mit ihm zusammengekommen, die ihn nicht liebten, und der persönliche Schmerz ist kein guter Schriftsteller. Eine *anima candida* ist mit Külpe von uns gegangen. Ein unablässig arbeitender ernster Mann mit der Seele eines Kindes, voll von der Güte jener Menschen, in deren Nähe wir uns besser dünken als wir sonst sind. Wer dieses Auge nach einer ernsten Unterredung plötzlich hat aufleuchten sehen, aus keinem anderen Grunde als aus der Freude am geistigen Sein, wird diesen Eindruck nie wieder vergessen.

Prag. Albin Alfred Baeumler.

II.

In der Geschichte der experimentellen Ästhetik gebührt Külpe eine hervorragende Stellung. Nachdem Fechner seine grundlegenden Arbeiten über die experimentelle Behandlung ästhetischer Probleme veröffentlicht hatte, erschienen zunächst ziemlich zahlreiche experimentell-ästhetische Arbeiten, dann aber trat ein auffälliger Stillstand ein. Es hing dies eng mit der einseitig objektiven und quantitativen Richtung zusammen, welche die experimentelle Ästhetik unter dem Einfluß Fechners eingeschlagen hatte. Fechner hatte ja allerdings ausdrücklich neben dem »direkten«, d. h. unmittelbar vom Objekt abhängigen Faktor des ästhetischen Eindrucks einen »assoziativen«, von der Vorstellungstätigkeit des Subjekts abhängigen Faktor unterschieden, in seinen eigenen experimentellen Arbeiten und erst recht in denen seiner Schüler bzw. Nachfolger war aber der letztere erheblich zu kurz gekommen. Die Aufgabe der experimentellen Ästhetik schien sich darauf zu beschränken, experimentell diejenigen Objekte festzustellen, welche geeignet sind, einen ästhetischen Eindruck hervorzurufen. Der assoziative Faktor erschien geradezu als eine Variable, die nach Möglichkeit eliminiert werden mußte. Auch hatte Fechner bei seiner Erörterung des assoziativen Faktors des ästhetischen Eindrucks versäumt, denselben scharf von assoziativen nichtästhetischen Faktoren eines lustvollen Eindrucks zu trennen. Es schien daher oder konnte wenigstens scheinen, als ob der assoziative Faktor des ästhetischen Eindrucks ganz oder zu einem wesentlichen Teil mit solchen nichtästhetischen assoziativen Faktoren zusammenfalle, also eigentlich außerhalb der Ästhetik liege. Mit der relativen Vernachlässigung des assoziativen Faktors hing es denn zum Teil auch zusammen, daß das Quantitative bei der experimentell-ästhetischen Untersuchung über Gebühr in den Vordergrund getreten war. Der assoziative Faktor war begreiflicherweise im

Experiment einer quantitativen Behandlung nicht so bequem zugänglich wie der direkte Faktor, der letztere forderte geradezu zu einer quantitativen Analyse auf. Linienlängen, Wellenlängen von Spektralfarben, Schwingungszahlen von einfachen Tönen konnten zahlenmäßig fixiert und dann statistisch, also wiederum zahlenmäßig auf ihre ästhetische Wirkung untersucht werden. Wie sollte man dagegen die assoziierten Vorstellungen nach ihrem Inhalt und ihrer Stärke in Zahlen ausdrücken, ja überhaupt nur irgendwie fixieren? Und was halfen alle statistischen Berechnungen, wenn eine solche zahlenmäßige Fixierung für die assoziativen Faktoren nicht möglich war? So drängte die Bevorzugung der objektiven Methode zur quantitativen Behandlung, und umgekehrt wies der Wunsch nach der vermeintlich allein exakten quantitativen Behandlung auf die objektiven Methoden hin. Der schwere Nachteil, daß die quantitative Behandlung nur für die elementarsten Objekte durchführbar war und daher von den ästhetischen Problemen der tatsächlichen Kunstwerke weit entfernt blieb, wurde kaum beachtet.

An diesem Punkt setzt Külpes wissenschaftliche Arbeit auf dem Feld der experimentellen Ästhetik ein. Schon in einem Aufsatz aus dem Jahre 1894 über die »Aussichten der experimentellen Psychologie« (Philos. Monatshefte Bd. 30, S. 281) hatte er auf die Möglichkeit einer Erweiterung der ästhetischen Forschung hingewiesen (S. 292). In der ausführlichen Abhandlung »Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks« (Vierteljahrsschr. f. wiss. Philos. 1899, Bd. 23, S. 145—183) wies er auf die große Bedeutung des assoziativen Faktors auf Grund der empirischen nichtexperimentellen Analyse von Kunstwerken hin und versuchte mit Erfolg ihn genauer zu begrenzen, und endlich im Jahre 1906 zog er in seinem Vortrag »Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik« auf dem 2. Kongreß für experimentelle Psychologie in Würzburg (Bericht herausgegeben von F. Schumann, Leipzig 1907, S. 1—56) die Folgerungen aus dieser neuen Bewertung für die experimentell-ästhetische Forschung. Hier berücksichtigt Külpe den assoziativen Faktor bei der experimentell-ästhetischen Methodik in ausgiebiger Weise, ohne doch dabei — wie dies in einzelnen inzwischen veröffentlichten Arbeiten geschehen war — in das entgegengesetzte Extrem zu verfallen und den direkten Faktor zu vernachlässigen. Zugleich berichtigte er seine frühere Auffassung des »assoziativen« Faktors in einer für die Experimentaluntersuchung höchst bedeutsamen Weise insofern, als er jetzt als das Wesentliche desselben »die Mittelbarkeit der ästhetischen Wirkung« betrachtete, die »darauf beruht, daß der Gegenstand nicht durch seine ihm immanenten, die materialen oder formalen Bestandteile, sondern durch seine Beziehungen zu unserer Erfahrung und Stimmung, zu seiner Aufgabe und Bedeutung gefällt oder mißfällt«, und bezeichnete ihn jetzt als »relativen« Faktor, da es »mindestens fraglich sei, ob diese Beziehungen sich sämtlich auf Assoziation zurückführen lassen«. In der Besprechung der Methodik trug er denn auch dieser Veränderung der Grundauffassung und der Problemstellung allenthalben Rechnung. Man kann wohl sagen — unbeschadet der Verdienste mancher anderer in derselben Richtung tätig gewesener Forscher —, daß vor allem durch Külpe der assoziative (relative) Faktor des ästhetischen Eindrucks seine ihm gebührende Stellung in der ästhetischen Experimentaluntersuchung bekommen hat. Gerade die richtige Koordination des direkten und des assoziativen Faktors im Experiment ist Külpe ausgezeichnet gelungen.

Ein zweites Verdienst Külpes um die experimentelle Ästhetik — neben dieser treffenden Eingliederung des assoziativen Faktors in die Experimentaluntersuchung — ist die systematische Ausgestaltung der Methoden der experimentellen Ästhetik. Auch hierfür kommt namentlich der obenerwähnte Kongreßvortrag in Betracht. Was Külpe in seinem Grundriß der Psychologie (Leipzig 1893,

§ 35, »Die Untersuchung der Gefühle«, S. 237 ff.) nur angedeutet hatte, wird hier systematisch und vollständig ausgeführt. An Stelle der Wundtschen Einteilung in Eindrucks- und Ausdrucksmethoden setzte er die Dreiteilung in Eindrucks-, Herstellungs- und Ausdrucksmethoden (Kongreßvortr. S. 19). Innerhalb jeder dieser drei Gruppen unterschied er verschiedene Spezialmethoden nach psychologischen Gesichtspunkten. Überall förderte er durch Winke und Anregungen die weitere Ausbildung der Methodik. Besonders wertvoll sind seine Bemühungen um die Entwicklung der von ihm so genannten »Reihenmethode« (Umwandlung »einer nach mathematischen oder physikalischen Gesichtspunkten angeordneten Reihe von Objekten in eine ästhetische Wertreihe«, Kongreßvortr. S. 11 ff.) und der »Methode der Zeitvariation« (Isolierung einzelner Phasen des ästhetischen Verhaltens durch Variation der Expositionszeit des ästhetischen Objektes, ebenda S. 14 und Amer. Journ. of Psychol. 1903, Bd. 14, S. 479).

Schließlich hat Külpe teils selbst, teils durch seine Schüler zur Lösung spezieller experimentell-ästhetischer Probleme durch Laboratoriumsuntersuchungen wesentlich beigetragen. Außer den eben angeführten Untersuchungen über den Einfluß der Einwirkungsdauer auf das ästhetische Verhalten (loc. cit. und K. Gordon, Arch. f. d. ges. Psychol. 1905, Bd. 4, S. 437 mit Bemerkungen Külpes zu dieser Abhandlung) ist hier vor allem die unter seiner Leitung entstandene Arbeit von L. Wl. Legowski zur experimentellen Ästhetik räumlicher Formen (Arch. f. d. ges. Psychol. 1908, Bd. 12, S. 256—311) zu nennen. Abgesehen von vielen wertvollen Einzelergebnissen gibt sie zugleich die beste Illustration und zahlreiche Belege für die von Külpe in seinem Vortrag dargestellte experimentell-ästhetische Methodik. Ein vollständiges Verzeichnis der ästhetischen Dissertationen, die unter Leitung des Verstorbenen während seiner Würzburger Zeit entstanden sind, hat Marbe in Bd. 2 der Fortschr. d. Psychol. u. ihrer Anw. gegeben[1]). Von sehr heilsamem Einfluß war auch der kritische Bericht über die wichtigeren experimentell-ästhetischen Arbeiten, welchen Külpe im 2. Teil seines Würzburger Vortrags gab. Durch unparteiische Hervorhebung einerseits aller wirklichen Fortschritte, anderseits aller wesentlichen Mängel und Fehler hat er damals der jungen, vielfach gefährdeten Wissenschaft einen nachhaltigen Nutzen gebracht.

Külpes experimentell-ästhetische Arbeiten bilden nur einen kleinen Teil seiner gesamten wissenschaftlichen Tätigkeit und auch nur einen verhältnismäßig untergeordneten Teil seiner Gefühlslehre, wie er sie kurz und in großen Zügen noch im Jahre 1909 auf dem internationalen Kongreß für Psychologie in Genf (Rapp. et Comptes rend. par Ed. Claparède, Genève 1910, S. 183—196) entwickelt hat; sie legen aber nicht nur von der Vielseitigkeit des Verstorbenen ein beredtes Zeugnis ab, sondern sind auch als solche bedeutend genug, um ihm ein dauerndes Andenken auch in der Geschichte der experimentellen Ästhetik zu sichern.

Wiesbaden.

Theodor Ziehen.

[1]) Eine musikästhetische Dissertation aus dem Münchener Laboratorium soll, wie Herr Prof. Bühler mir mitteilt, voraussichtlich im nächsten Sommer noch erscheinen.

Schwebreime.

Von

Hans Lorenz Stoltenberg.

In der deutschen Sprache finden wir Wörter wie:

huldreich, furchtlos, Vollmond, einsehn, vorschlug,

in denen die zweite Silbe stärker betont ist als in anderen, etwa in:

eilen, Winde, sendet.

Die zweiten Silben der letzten Wortart nennt man unbetont. Die zweiten Silben der ersten Art kann man schwachbetont nennen und alle ersten Silben dieser Wörter starkbetont. Da es sehr viele Wörter im Deutschen gibt, in denen solche schwachbetonten Silben vorkommen, hat man ein Recht, ihnen auch einen besonderen Namen zu geben. Schwebwörter mögen sie heißen und die jedesmalige Form ihrer Betonung ein Schwebfuß[1]).

Die schwachbetonte Silbe kann nun zunächst unmittelbar hinter der starkbetonten stehen und zwar entweder allein wie in den obengenannten Wörtern und in anderen, wie:

sinnvoll, Zweiheit, Stammbaum

oder, noch um eine unbetonte Silbe verlängert, in Wörtern wie:

Ansehen, Fürsorge, seltsame, fruchtbare, herkommen,

aber auch unmittelbar vor der starkbetonten Silbe und zwar entweder, ohne daß noch eine unbetonte Silbe folgt, etwa in:

zu früh, sag an, wie weit

oder, mit noch einer unbetonten Silbe am Ende, in:

wir liefen, schon morgen, kopfüber.

Wörter der ersten dieser vier Arten nenne ich Schwebfaller, der zweiten Schwebtanzer, der dritten Schwebsteiger und der vierten Anschwebwoger.

Es gibt noch andere Schwebfüße; die kommen aber für das Reimen nicht so in Betracht, und ich will sie deshalb hier übergehen.

Wenn ich nun behandle, wie diese Wortarten im einzelnen gereimt werden können, so sei im voraus bemerkt, daß ich mich dabei auf die sogenannten vollen Reime beschränke, d. h. auf solche, die von dem Klanglaut der betonten Silbe an einander ganz gleich sind.

Die beiden ersten Wortarten — Abschweber mögen sie heißen, weil da die schwachbetonte Silbe hinter der starkbetonten Silbe steht — lassen sich nun auf drei verschiedene Weisen reimen.

1. Von dem Klanglaut der starkbetonten Silbe an sind alle Laute gleich. Dazu gehören von Zweisilbern:

bahnlos, planlos; krankhaft, zankhaft

oder von Dreisilbern:

haltbare, spaltbare; Pfändungen, Schändungen.

Diese Reime nenne ich die einfachen Abschwebreime, den ersten den einfachen Schwebfallreim, den zweiten den einfachen Schwebtanzreim.

2. Eine andere Möglichkeit, Abschweber zu reimen, ist dann die, daß man nur

[1]) Näheres über die hier angewandten Ausdrücke wie auch über die Verteilung der Tonstärken auf die einzelnen Silben findet man in meinem jüngst bei K. Curtius in Berlin erschienenen Buch »Die Bindung der deutschen Rede«.

die zweiten Teile der Wörter, d. h. nur die Laute von dem Klanglaut der schwachbetonten Silbe an, zur Übereinstimmung bringt.

Ich nenne an Zweisilbern:
heilbar, schön war; einsam, hinkam; neumacht, anlacht; Rheingold, Kobold, Unhold, und von Dreisilbern:

treulose, Heckrose; ausgehen, vorstehen.

Diese Reime mögen die halben Abschwebreime heißen und im besonderen der halbe Schwebfallreim und der halbe Schwebtanzreim. Auf sie kann kaum genug hingewiesen werden, weil eine große Anzahl bisher nicht gereimter Wörter auf einmal sich so als reimbar erweist und weil der Reim nicht nur besonders schön, sondern auch besonders leicht zu bilden ist.

3. Die doppelten Abschwebreime endlich sind die, in denen die starkbetonte Silbe und die schwachbetonte (mit oder ohne unbetonte Endsilbe) jede für sich gereimt wird.

Zweisilber sind:
Kleinheit, Steinzeit; Westwind, Nestkind; Schauspiel, Baustil; Buchsbaum, wuchs kaum; Scheusal, Neuwahl; Schonzeit, Gewohnheit, Lohnstreit; fernsein, Sternschein, gern ein, Bernstein; Einwand, klein (fein, rein, [ge]mein) fand, Einband, Leinwand, (all)einstand, (hin)einband, Weinland, einstand, (sich) einfand

Dreisilber:

nachahmen, Fachnamen, wachsamen, (aufs) Dach kamen;

Sigmar Mehring, dessen Anregung ich viel verdanke, hat in seiner »Deutschen Verslehre« auf diese »doppelten Abschwebreime«, wenn auch unter anderen Namen, besonders hingewiesen; den dreisilbigen nennt er palimbachischen Reim oder Hinkreim. Im Hinblick auf ihn schreibt er, »daß in unserer Sprache ein noch ungehobener, sehr reicher Schatz von Reimklängen ruht, die geeignet sind, unsere Dichtung mit einem neuen, ganz eigenartigen, mit einem viele abgenutzten Putzmittel verdrängenden Schmuck zu versehen«.

Das gilt aber nicht bloß für den Hinkreim, sondern ebenso für den doppelten Schwebfallreim und für die beiden halben Abschwebreime.

Gehen wir dann noch zu den Anschwebreimen über.

1. Die halben Anschwebreime zeigen gar nichts Besonderes. Dem Reimteil des Wortes geht eben nur eine — wenn auch noch so eng dazugehörige — schwachbetonte Silbe voraus, wie in den Zweisilbern:

ans Meer, wie sehr; im Sinn, wohin

oder in den Dreisilbern:

wir fahren, vor Jahren.

2. Besonders hervorzuheben sind aber ihres eigentümlichen Reizes und auch der großen Zahl der Wörter wegen, die dafür in Betracht kommen, die doppelten Anschwebreime, der kurze und der lange, oder mit anderen Wörtern: der Schwebsteigreim und der Anschwebwogreim. Hier reimen die schwachbetonte Silbe und der zweite Teil des Wortes für sich. Man beachte die Zweisilber:
ruh aus, zuhaus; sofort, wo dort; dein Platz, ein Satz, mein Schatz, sein Spatz, kein Schmatz

und die Dreisilber:

umgeben, zum Leben; stehn trüber, gehn über; scholl heiter, soll weiter.

Besonders zu erwähnen ist hier auch die Verwendung von Fremdwörtern; so reimen sich z. B.:

oval, total, Choral, Opal und andere mit: so fahl, o Qual.

3. Endlich ist dann noch der einfache Anschwebreim zu nennen. Hier sind

in entsprechenden Wörtern, vom Klanglaut der schwachbetonten Silbe an, alle Laute gleich, z. B. in:

komm her, vom Heer und umfahren, zum Fahren.

Diesen Wörtern fehlt bei der großen Lautgleichheit eine genügende Verschiedenheit der Bedeutung, als daß ihre Reimung besonderen Wert hätte. Nur der Vollständigkeit halber habe ich sie noch erwähnt.

Nach den nun angestellten Untersuchungen erscheinen drei Doppelarten von Schwebreimen als ganz besonders beachtenswert, zwei Doppelarten Abschwebreime, die halben und die doppelten, und eine Doppelart Anschwebreime, nämlich die doppelten Anschwebreime.

Von diesen sechs Arten endet eine stumpf, drei enden klingend und zwei gleitend. Noch einmal sei je ein Beispiel gegeben:

1. reihum, sei stumm;
2. Treffziel, hinfiel,
3. Wanduhr, fand nur,
4. kein Weichen, ein Zeichen;
5. ausschalten, durchhalten,
6. eintragen, nein sagen.

Es ist einmal so, daß durch Maß und Reim ganz bestimmte Wörter der Sprache bevorzugt, andere manchmal ausgeschlossen sind. Damit hängt aber zugleich eine Auswahl der mit den Wörtern eng verknüpften seelischen Inhalte zusammen.

Stimmt das, so ist klar, daß mit der Einführung neuer Maße und der Zulassung neuer Reime nicht bloß der Wortstoff, sondern mit ihm auch der Seelinhalt der Gedichte sich ändert.

Sind nun Maße und Reime an Zahl gewachsen, so kann der Dichter immer mehr vom Inhaltlichen ausgehen — er ist freier vom Wortstoff, weil unabhängiger von Maß und Reim.

Wie das Reimen überhaupt, ist auch das Reimen mit diesen Wörtern Sache der Übung. Daß — um die zu erreichen — ein Reimwörterbuch, in dem der Schatz auch all dieser Reimwörter sich findet, von besonderem Vorteil sein kann, steht außer Frage, ebenso aber, daß eine dadurch auch noch so geförderte Fertigkeit in der Handhabung dieser Reime nur eine — wenn auch unerläßliche — Vorstufe ist für wirklich künstlerische Verwendung.

Besprechungen.

Arthur Liebert, Der Geltungswert der Metaphysik. Philosophische Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 10. Berlin, Verlag von Reuther und Reichard, 1915.

Diesen Vortrag Lieberts möchte ich besonders denjenigen Vertretern der Kunstwissenschaft anempfehlen, die es lieben, Metaphysik auf eigene Faust zu treiben, ohne die ganze Wucht und Tiefe der Probleme zu erkennen. Welche Stellung auch immer man zum Kritizismus einnehmen mag, man wird die folgerichtig aufgebauten und lichtvollen Ausführungen Lieberts jedenfalls als eine schätzenswerte Bereicherung der Literatur begrüßen müssen. Zur Charakteristik des Buches will ich hier nur auf die Darlegungen über das geschichtliche Leben eingehen, weil sie unmittelbar in den Betrieb der Kunstwissenschaft eingreifen; dabei will ich mich völlig dem Wortlaut Lieberts anschließen: Das geschichtliche Leben ist eine von tausend und abertausend Momenten bedingte und abhängige Wirklichkeit, vergleichbar einem Geflecht, dem unzählige Formen und Bilder eingewoben sind, das sich immerfort verschiebt, das immer neue Kombinationen aufweist, die zwar alle, in ihren Teilen wie in ihrem Ganzen, gesetzmäßig begründet sind, ohne daß sich nun aber das Gesetz derselben in einer einheitlich-eindeutigen Formel darstellen ließe. In dieser Beziehung tritt vielleicht ein Unterschied neben anderen zwischen dem Begreifen der mechanistischen Natur-Wirklichkeit und dem Begreifen der geschichtlichen Lebens-Wirklichkeit zutage. Während dort eine Gesetzeskategorie oder eine bestimmte Zahl derselben zur wissenschaftlichen Konstruktion jener Wirklichkeit ausreicht, bleiben alle kategorialen Fassungen und Erfassungen der geschichtlichen Wirklichkeit nur einlinige, rationalistisch enge Quer- oder Längsschnitte derselben. Solange die Geltung dieser Schnitte nicht verkannt, d. h. nicht überschätzt wird, solange das Bewußtsein lebendig bleibt, daß alle diese Kategorien, wie deren die Geschichtsphilosophie eine ganze Anzahl entwickelt hat, nur methodisch gemeinte Gesichtspunkte, nur Forschungsmaximen und Forschungsprinzipien sind, bleibt die Aufstellung solcher Kategorien innerhalb der kritischen Forschung. Sofort aber vollzieht sich der Durchbruch aus diesem Gebiet in das des Dogmatismus und der Metaphysik, sobald eine einzelne kategoriale Form des Begreifens unter Mißachtung ihrer bloß logischen und bloß rationalen Gültigkeit zum ausschließlichen und das geschichtliche Leben als solches beherrschenden Gesetz desselben gemacht wird; gleichsam als ob sie die geheime Kraft und Gewalt wäre, der alles geschichtliche Leben untertan ist. Die Struktur des Geschichtlichen, das Leben, sein Sinn und Gehalt, sperrt sich gegen die Verabsolutierung, weil dadurch sein Eigenwert und seine Autonomie aufgehoben und seine Geltung zwar vertieft, zugleich aber vernichtet wird. Wohl gewinnt es durch seine Beziehung auf einen absoluten Wert allererst seinen Halt, seine tiefere Einheit, es erreicht durch sie die Einheitlichkeit eines Sinnzusammenhanges; das Geschichtliche tritt in das Licht der Vernunft und wird vernünftig. Aber diese Erhebung erkauft es um den Preis seines geschichtlichen Gehaltes, es erkauft ihn durch den Verlust seiner Fülle an Kulturinhalten und

an allem Konkreten, wie dieses in bestimmter Ausbildung in den religiösen, sittlichen, rechtlichen Lebensformen einer Zeit wirkt und gilt. Und auf der anderen Seite kann und darf keine Metaphysik bei ihrer Aufsaugung und Verabsolutierung des Empirisch-Geschichtlichen bis zum Äußersten gehen. Denn sie hat ihre materielle Grundlage eben in diesem Empirisch-Geschichtlichen, und ihre Aufgabe einer spekulativen Deutung des Lebens wäre in demselben Augenblick unlösbar gemacht, in dem das Leben restlos dem uniformierenden und uniformen Wert des Absoluten unterstellt wäre. Ohne auf das Ganze der geschichtlichen Kultur in immanenter Form bezogen zu sein, hätte der Begriff des Absoluten keine tiefere Bedeutung, keinen tieferen Gehalt, er wäre lediglich ein reines Konstruktionsschema, er hätte nichts von jenen umfassenden Intentionen, die er in der Systematik der Metaphysik begrifflich zu entwickeln hat; es fehlte ihm geradezu seine metaphysische Tiefe und damit die ihm eigentümliche Inkommensurabilität und Problematik. Auf eine kritische Auseinandersetzung muß ich verzichten, weil sie fast alle Grundprobleme der Philosophie aufrollen müßte; meine Absicht ist erreicht, wenn es mir glückte, den Leser nachdrücklich auf diesen Vortrag hinzuweisen.

Rostock. Emil Utitz.

Deutsche Werkkunst, Arbeiten deutscher und österreichischer Künstler auf der »Werkbundausstellung« Cöln a. Rh. Herausgegeben von Alexander Koch. Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt-Leipzig, 1916.

Jahrbuch des deutschen Werkbundes 1915. Deutsche Form im Kriegsjahr, Die Ausstellung Köln 1914. Verlegt bei F. Bruckmann A.-G. in München 1915.

Die Kölner Werkbundausstellung hatte Unglück: als sie eröffnet wurde, war sie nicht fertig; und als sie fertig war, mußte sie des Krieges wegen geschlossen werden. Die besten Erzeugnisse, die sie enthielt, werden uns nun in zwei Büchern vorgeführt: der deutsche Werkbund hat seinen Jahresband ganz der Würdigung jener Ausstellung gewidmet. Peter Jessen schrieb den Text. Es ist eine schlichte, aber würdige Veröffentlichung, deren geringer Preis — drei Mark — ihr sicherlich den Eingang in weitere Volksschichten ermöglichen wird. In weit vornehmerem Gewande tritt das andere Werk auf, als dessen Herausgeber Alexander Koch zeichnet. Einband, Papier, Druckspiegel sind einfach vollkommen, die Abbildungen von schlechthin unübertrefflicher Schärfe und technisch einwandfreier Wirkung. Das stattliche Werk ist selbst ein edles Stück deutscher Werkkunst, das sicherlich den Beifall aller Kenner finden wird. Es ist ein reines Vergnügen, langsam Blatt für Blatt zu wenden. Läßt man die reiche Fülle der in den beiden Büchern dargebotenen Abbildungen vorübergleiten, so erwächst der starke, freudige und stolze Eindruck: das macht uns kein Volk nach! Ich meine nicht die einzelnen Gegenstände, so köstlich auch manche sind, sondern das geschlossene, ernste und gediegene Formwollen, das sich aller Dinge bemächtigt hat, unzählige Probleme aufwarf und bereits auch viele vortreffliche Lösungen gab.

Was die Auswahl des Abbildungsmaterials anbelangt, ist es erfreulich, daß die zwei Werke sich nicht decken, sondern einander geradezu ergänzen. Als erste Einführung eignet sich der Werkbundband besser, denn er strebt nach einer möglichst gerechten Übersicht; Kochs Buch erscheint dem flüchtigen Blick subjektiver. Aber in dieser Subjektivität liegt keine Willkür. Wir gehen nicht die ganze Ausstellung ab, sondern verweilen eingehend bei erlesenen Kostbarkeiten: bei dem österreichischen Haus mit seinem Reichtum an vorbildlichen Erzeugnissen, bei den Vitrinenpuppen Lotte Pritzels, bei den Schmuckarbeiten von Emil Lettré usw. Der Quali-

tätseindruck ist in diesem Band weit stärker. Schmerzlich bedauert habe ich nur das völlige Fehlen Bruno Pauls in dieser Auswahl. Ich hätte dafür gern einige Arbeiten von dem allzusehr bevorzugten Breuhaus geopfert. Weniger einverstanden bin ich mit der Textgestaltung. Im Werkbundband hat sich Jessen auf 42 Seiten abgemüht, der Ausstellung gerecht zu werden. Ich verstehe hier das Wort »abmühen« im buchstäblichen Sinn: denn fast auf jeder Seite versichert uns Jessen, wie sehr er sich durch den karg zugemessenen Raum bedrückt fühlt. So ist es durchaus nicht seine Schuld, wenn der Text etwas mager geraten ist und sich stellenweise den bekannten, mit schmückenden Ausdrücken umkleideten Aufzählungen nähert. Er tat, was er tun konnte, um die Fülle des Stoffes zu bändigen. Und die in Lob und Tadel so besonnene Kritik, die er stellenweise übt, läßt es um so schmerzlicher empfinden, daß er in dieser Weise geknebelt war. Zwei oder drei Bogen mehr Verfügungsrecht, und wir wären um eine gediegene Abhandlung reicher, die gewiß auch den Interessen des Werkbundes gedient hätte. Koch wählte eine andere Anordnung: nicht einen Aufsatz von einem Verfasser, sondern eine Reihe kleiner Essays von verschiedenen Verfassern. Der Text wirkt hier schon rein äußerlich als Füllsel, das recht lieblos behandelt wird. Denn was hat etwa eine knappe Skizze von Max Raphael über den Tastsinn in der Kunst unmittelbar mit der Ausstellung zu tun? Sie ist hier völlig fehl am Platz, ein armer Lückenbüßer. Es wäre ganz gut gegangen, verschiedene Autoren sprechen zu lassen: aber dann hätten die abgebildeten Gegenstände eine eingehende technische und formale Würdigung von Fachleuten finden müssen. Auch hier haben die einzelnen Schriftsteller keine Schuld: sondern das System. Es ist ja bekannt, daß in den Darmstädter Kunstzeitschriften der Text nicht die glänzende Höhe erreicht, auf der die Abbildungen stehen, weil eben nicht Darlegungen geboten werden, sondern kurze Glossen. Ich habe nichts gegen reine Bilderbücher; kommt aber überhaupt Text in Frage, dann gehört es zur Werkkultur, ihm die gleiche Sorgfalt zu widmen, wie den Illustrationen. Weil es sich hier um eine prinzipielle Angelegenheit handelt, brachte ich sie zur Sprache.

Wenn man das reiche Abbildungsmaterial der beiden Bände durchmustert, dann muß man sich erstaunt fragen: wie konnte eine Ausstellung, die so viel Gutes bot, eine derartig schlechte Aufnahme in der Presse finden? Die Bücher zeigen eben nur das Gute; und auf der Ausstellung überwog in ermüdender Breite das Mittelmäßige. Sie war zu groß, zu unübersichtlich, darüber klagen alle, und gewiß mit Recht. Da liegt ein Fehler der Ausstellungstechnik. Lieber mehr Ausstellungen kleineren Formats und diese an verschiedene Orte verteilen, das müßte vielleicht in Erwägung gezogen werden: denn auf diese Weise vermeidet man die überlangen Programme und gewinnt doch die erwünschte Breite. Für die Einbürgerung der neuen Bewegung in weitesten Kreisen ist es geradezu eine unerläßliche Bedingung, daß nicht nur die großen Hauptstädte Träger der Ausstellungen bleiben, sondern daß diese auch in die kleineren Plätze und Kurorte eindringen. Mag auch der unmittelbare materielle Erfolg dabei vielleicht gering sein — es müssen zunächst Opfer gebracht werden, die mittelbar sicher reichlich ausgeglichen werden. Und gerade da könnte die große Organisation des Werkbundes sehr viel Segen stiften.

Ein zweiter Vorwurf, der gegen die Ausstellung erhoben wurde, scheint mir in sich weniger berechtigt: man warf ihr vor, sie hätte zu wenig Originelles, Schlagendes geboten. Nun wirkt allerdings einfache Gediegenheit — massenhaft aufgestapelt — langweilig, aber damit stoßen wir wieder auf den ersten Einwand. Die Erwartung, auf der Ausstellung unerhörten Sensationen zu begegnen, war durchaus unbegründet: das letzte Jahrzehnt hat uns genügend reif gemacht, so daß

uns nicht jeder neue Stuhl oder jedes neue Glas verblüffen, sondern überzeugen, falls diese Gegenstände einwandfrei sind. Wir wollen ja gar nicht den Irrlichtertanz kurzlebiger Moden, vielmehr das langsame Reifen einer organischen Kulturbewegung. Es handelt sich doch nicht um Kunst, wo jedes Werk eine Einzigartigkeit bedeutet, sondern um Kunstgewerbe und Kunsthandwerk. Weiterhin erhebt sich allerdings wieder eine wichtige Frage der Ausstellungstechnik, die überraschenderweise fast gar nicht erörtert wurde: man hat — wie dies jetzt häufig geschieht — aus Gründen der Solidität und Gediegenheit die Ausstellungsbauten meistens so errichtet, als handle es sich um Zweckbauten für längere Zeitdauer. Ich halte das für falsch: eine Ausstellung ist wie ein Plakat. Und das Plakat gehorcht anderen Kunstgesetzen als das Ölgemälde. Das Trautsche Glashaus war echte Ausstellungskunst: ein architektonisches Plakat. Und darum gefiel es allgemein. Auf dem Plakat regiert der künstlerische Einfall, der die Sache ins schärfste Licht rückt. Fast alle Ausstellungsgebäude waren zu nüchtern, zu alltäglich. Da man auf billigen Schmuck verzichtete, herrschte ruhige, solide Prosa. Das Festliche fehlte. Wenn man an Münchner Fastnachtsfeiern denkt, so weiß man, wie mit geringen Mitteln — ohne ordinär oder überladen zu werden — festliche Wirkungen sich erzielen lassen. In diesem Kapitel, das »Ausstellungsarchitektur« heißt, müssen wir noch viel lernen. Es herrscht da eine ängstliche Befangenheit, die gründlich überwunden werden muß.

Und damit verabschieden wir uns von den beiden Büchern, die nachdrücklichst empfohlen werden können: das des Werkbundes als Volksbuch für weiteste Kreise, und das von Alexander Koch als vornehme und edle Gabe für Kenner.

Rostock.

Emil Utitz.

Hugo Kehrer, Die Kunst des Greco. Verlag von H. Schmidt, München 1914. 8°. 97 S. mit 55 Tafeln.

Hugo Kehrer hat sich in seiner Monographie die Aufgabe gestellt, »zu entwickeln, wie Greco verstanden sein will, wie die Besonderheiten seines Wesens zu erklären sind, was die Größe seiner Kunst ausmacht«. Zunächst wird die Geburtsstätte seiner Kunst, Toledo, gezeichnet, Toledo, »dieser Schrei in der Wüste«, der Grecos ekstatischer Seele verwandt ist. Darauf wird die Lebensgeschichte des Griechen erzählt, und schon stehen wir vor den »Hauptwerken der Toledanischen Frühzeit«. Vor allem sind es neben den Daten der Entstehung Kompositionsgesetze, die hier aufgewiesen werden. Die Toledanische Frühzeit, die erste Periode in Toledo, findet ihren Abschluß in der »Bestattung des Grafen Orgaz«. Mit dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert Kehrer Grecos neuen Stil, den »Stil des Seelischen und Visionären, das Schaffen mit unwirklichem Lichte und mit einem grandiosen Kolorit«. »Wilde Größe und erhabene Zerrissenheit«, das sind die ästhetischen Stimmungsfaktoren dieser Werke und zugleich die Charakterzüge ihres Schöpfers. »Sentimentales und Süßliches kennt er nicht, überall zeigt sich die ursprüngliche Kraft, die fast elementare Gewalt«. — »Er übertreibt den Grad des Ausdruckes und das Maß der Bewegungsrhythmen, und in der schrankenlosen Vergeistigung der Materie sieht er das Heil der Kunst.«

Ein anderer Stil eignet Greco, dem Porträtisten. Scharfe Beobachtungsgabe tritt an die Stelle seiner sonst so dramatischen Art, wenn es gilt, »die Träger spanisch-kastilianischer Kultur, die Untertanen Philipps II.«, darzustellen.

Grecos Mystik wird ein eigenes Kapitel gewidmet. Der fanatische Christ, der sich mit inbrünstiger Phantasie ins Reich der Mystik eingelebt hat, vermag als »Grübler und Metaphysiker die höchsten Stufen der Empfindung zu erklimmen. In

schwärmerischer Ergebenheit malt Greco den Mönch mit sehnend-verzücktem Aufblicken, malt er das Auge, in dessen großer Pupille nervöses Feuer flimmert, einen Glutball, der sich im eigenen Feuer verzehrt«.

Während Porträts und Mönche »auf Grau und Schwarz abgestimmt« sind, entwickelt Greco bei seinen anderen Schöpfungen einen schillernden Reichtum an Farben und Helligkeitsgraden. »Die Farbe als zuckender Fleck bringt die Komposition zum Vibrieren, die Gesamterscheinung hat ein Farbengeflimmer, das unwillkürlich an das ‚Wortgeflimmer bei Lope de Vega' denken läßt.«

Die Hauptfarben Grecos sind Rot, Gelb, Blau und Grün. Dem Grau fällt die Aufgabe zu, »synthetisch zu wirken«. Farbe und Licht stehen bei Greco nicht im Dienste der Wirklichkeit, sie sind vielmehr subjektiv expressionistische Faktoren. Das Licht löst in den Spätwerken die feste Gestalt auf. Beseelung der Form, Entmaterialisierung ist das Ziel Grecoscher Kunst. Schließlich wird »alles Gegenständliche« aufgelöst und zu einer grandiosen Offenbarung von Grecos Stimmung. In der großartigen Landschaft »Toledo im Gewitter« erblickt Kehrer einen Wendepunkt in der Geschichte der Malerei. »Grecos Weg zum Dekorativ-Malerischen endet mit dem Symbolisch-Expressionistischen.«

Für den Aufbau einer Einzeldarstellung hat Kehrer mit seinem Grecobuch, das neben gediegener Wissenschaftlichkeit künstlerischen Wert besitzt, ein mustergültiges Beispiel gegeben. Erst wird der Hintergrund gezeichnet, von dem sich die Gestalt Grecos abhebt. Dann werden zunächst die für den Historiker wichtigen Fragen mit Hilfe gesicherten Tatsachenmaterials beantwortet. Der Verfasser gewinnt feste Punkte für die Datierung der Werke, die dann später mit Hilfe der Stilvergleichung vervollständigt wird. Nach der historischen Betrachtung wird eine Darstellung der wesentlichsten ästhetischen und künstlerischen Probleme geboten. Der Verfasser zeigt, wie das eigentlich Ästhetische, der mystische Seelengehalt bei Greco, mit durchaus künstlerischen Mitteln zum Ausdruck gebracht wird. Nachdem die Seele Grecoscher Kunst in einem Abschnitt: »Grecos Mystik« behandelt wurde, wird der Kunstleib näher betrachtet: Licht, Farbe, Form, Technik. An den Schluß wird dann die Besprechung der letzten Werke gerückt, der Zeugen »übermäßiger Innerlichkeit, die man als pathologisch gedeutet hat«. —

Bei kunstwissenschaftlichen Untersuchungen ist es nicht leicht, eine dem eigenartigen Gegenstand entsprechende Darstellungsform zu finden. Reine Wissenschaftlichkeit, die in trockenen Sätzen ihre Aussagen macht, ist hier nicht immer am Platze. Kommt es doch vor allem darauf an, dem Leser oder dem Hörer ein möglichst anschauliches Bild des Gesehenen zu vermitteln. Das ist aber nur mit künstlerischen Mitteln möglich. Es liegt eine doppelte Schwierigkeit vor, weil die meisten Wissenschaftler, »von des Gedankens Blässe angekränkelt«, überhaupt zur künstlerischen Darstellung unfähig sind und weil das ästhetische Erlebnis, das vor allem durch optische Eindrücke in uns geweckt wurde, jetzt mit dem ganz anderen Mittel des gesprochenen oder gar des geschriebenen Wortes wachgerufen werden soll. Kehrer hat hier den geeigneten Weg eingeschlagen. Er findet ergreifende, dichterische Worte für das tragische Ringen Grecos, der die mystischen Erlebnisse seiner ekstatisch erregten Seele als Künstler offenbarte. Rein wissenschaftliche Anmerkungen dagegen, die den Text begründen, aber zugleich von ihm abführen, werden in einem besonderen Anhang gesammelt.

Besonderer Dank gebührt dem Verlag, der das Werk in ein geschmackvolles Gewand gekleidet und ihm die stattliche Zahl von 54 Tafeln beigegeben hat.

Berlin.

Alfred Werner.

Rudolf Klein Diepold, Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart. Berlin und Leipzig, B. Behrs Verlag, Friedrich Feddersen. 8°. IV und 116 S.

Der Sinn dieser aktuellen Streitschrift ist folgender: los von der Nachahmung einer minderwertigen, französischen Kunst und zurück zu einer nationalen, bodenständigen Kunst! Diese Forderungen werden zum Teil geistreich verfochten und mit dem ernstlichen Bestreben, den Kampf nicht in Niederungen zu tragen, aber oft verleitet den Verfasser sein Temperament zu haltlosen Verallgemeinerungen. Er sagt z. B.: »Der Nazarener Wasmann beklagt in seiner ... Selbstbiographie den sittlichen Verfall der Künstler in der nachcornelianischen Zeit ... welche Worte würde dieser feine Künstler und ausgezeichnete Mensch finden, sähe er sich unter die heutige Jugend versetzt.« Ich denke, er wäre von flammender Bewunderung hingerissen angesichts einer Jugend, die in einem bereits 20 Monate währenden Kriege Heldentat an Heldentat reiht und unvergleichlichen Opfermut bekundet. Also welchen Sinn hat diese unberechtigte und unsere Jugend beleidigende Klage? Oder: »es wäre unserer Generation wohler, wenn sie etwas genauer in Goethe und der Dichtung seiner Epoche Bescheid wüßte, statt daß man jeden seichten nordischen Roman verdeutscht, um dann während dem Kriege von den gleichen Literaten verhöhnt zu werden, die früher nichts eiliger hatten, als das deutsche Honorar einzustreichen.« Gewiß ging unsere Übersetzertätigkeit bisweilen zu weit, und hier stehen wir tatsächlich vor einem ernsten Problem. Aber dieses wird nicht dadurch gelöst, daß wir ganz vergessen, wie gerade viele nordische Künstler verständnisinnig und herzlich unserer Sache sich annahmen; und mit denjenigen, die in den Chor unserer Gegner einstimmten, wollen wir mit anderen Waffen kämpfen als mit der unbewiesenen Behauptung, sie hätten nichts eiliger zu tun gehabt, als die Honorare einzustreichen. Oder hat der Verfasser bündige Beweise? Macht ferner Klein Diepold nicht jede Verständigung innerhalb der deutschen Kunstparteien fast unmöglich, wenn er die Moderne für eine »Verpöbelung« erklärt? Schimpfworte führen hier gewiß nicht weiter. Und geradezu unbegreiflich ist es mir, wie der Verfasser folgenden Satz schreiben konnte: »Das Schlimme an unserer Zeit ist, daß sie nicht mehr Natur und darum nicht Kultur ist, vielmehr eine Art zivilisierter Barbarei.« Wir dulden es nicht, wenn unsere Feinde uns Barbaren schmähen, und mit noch weit mehr Nachdruck müssen wir den unglaublichen Vorwurf zurückweisen, wenn ihn ein Deutscher erhebt. Bemerkt denn Klein Diepold gar nicht, wie ihn sein Radikalismus bisweilen derartig mit Blindheit schlägt, daß er geradezu die Geschäfte unserer erbittertsten Widersacher besorgt? Und dabei ist er doch im Grunde davon überzeugt, daß kein Volk so viele große Künstler hatte, wie gerade das deutsche. Da sind wir ganz einer Meinung. Und ebenso freudig stimme ich zu, wenn Klein Diepold erklärt: »der wahre Künstler wird nie mit der Absicht an sie (die Kunst) herantreten ‚national' zu schaffen; er ist national durch die Echtheit seiner Natur.« In gleicher Weise teile ich völlig seine Sehnsucht nach einer bodenständigen Kunst und betone nicht minder kräftig die Wichtigkeit der nationalen Eigenart für die Kunstentwicklung. Ja ich sehe darin gerade ein bedeutendes Verdienst der jüngsten Bestrebungen in den historischen Kunstdisziplinen, daß sie die Erforschung des nationalen Faktors im Kunstleben in Angriff nahmen. Allerdings ist die Sache lange nicht so einfach, wie der Verfasser sie sich denkt. Wenn etwa Klein Diepold sagt: »Die Franzosen haben im 19. Jahrhundert einen starken Künstler hervorgebracht: es ist Ingres!« so ist es schon bedenklich, derartig dogmatische Kunsturteile zu fällen. Das Ergebnis aber: »die besten Bilder von Ingres sind so gut, daß sie von einem Deutschen herrühren könnten« beweist deutlich, daß der Verfasser einen ganz bestimmten Begriff von »Deutschtum« — der meiner

Ansicht nach pedantisch eng gefaßt ist — im Auge hat und ihn nun als Maßstab auf alle Kunst anwendet. Ohne das ernste Bemühen, jede Kunst aus ihren eigenen Bedingungen heraus zu verstehen, kann man keine vergleichende Kunstwissenschaft treiben. Wie philiströs ist etwa folgender Satz: »Die französische Kunst des 19. Jahrhunderts geht uns im Grunde gar nichts an; denn sie ist in ihrer typischsten Form Ausdruck einer rein lokal verarbeiteten Zeitidee, kann also nicht ewiges Vorbild bleiben.« Da im 19. Jahrhundert fraglos eine Reihe ernster deutscher Künstler mit der französischen Kunst sich auseinandersetzten, so geht sie uns schon deswegen an, und dies leugnen zu wollen, ist einfach naiv. Daß sie »ewiges Vorbild bleiben« kann, das verlangt und wünscht niemand; und sollte dies jemand tun, so wäre es selbstverständlich lächerlich. Unser Verfasser hält jede künstlerische Auseinandersetzung mit einer fremden Kultur für ein sich »in die Schule begeben«. So primitiv darf man die Italienfahrten eines Dürer, Goethe oder Hans von Marées nicht auffassen. Wenn man von »Schule« und Schülern spricht, dann übersieht man völlig die welthistorischen Kulturprobleme, die hier in Frage stehen. Der Verfasser schraubt das große Geschehen der Kunst so herunter, daß manchmal nur nichtssagende Banalitäten übrig bleiben, wie etwa folgender Satz: »Im Realistisch-Modernen schöpferisch sein, wie die Besten der Neueren es waren, ist verhältnismäßig leicht, es im Idealistisch-Klassischen noch bleiben ist das Schwierige und das Zeichen der Großen.« Wenn man unter »realistisch-modern« eine niedere, leichtere Kunstart versteht, dann ist die Behauptung selbstverständlich. Aber nicht selbstverständlich ist, ob »modern« und »realistisch« das gleiche bedeuten, ferner was eigentlich der Sinn dieser Begriffe ist. Ein Leibl, Hans von Marées, Thoma oder Böcklin sind doch auch »modern«. Wenn der Verfasser das nicht gelten lassen will, so muß er eben seine Begriffe klar umschreiben. Ich weiß: im Herzen meint er immer Liebermann. Ich will die Frage »Liebermann« gar nicht anschneiden, aber jedenfalls wird sie durch haltlose Verallgemeinerungen nicht gelöst, selbst wenn die individuelle Voraussetzung richtig wäre. Sie leiten nur zu folgendem Ergebnis: »eine tiefe Erkrankung des Willens und somit der moralischen Widerstandsfähigkeit ist die Folge des spezifisch modernen Geistes, der die höheren Schichten in einem intellektuellen, die breiteren der Bevölkerung im plumpesten Materialismus gefangen hält.« Hier spricht der Verfasser nicht etwa von den Engländern, sondern von uns Deutschen.

So muß ich denn mit einem Gefühl schmerzlichen Bedauerns dieses Buch aus der Hand legen: wir können nicht fruchtbare Kunstpolitik treiben, wenn uns jede Besonnenheit im Eifer des Gefechts verläßt und wir uns schließlich zu ungeheuerlichen Anklagen versteigen. Damit wird nur gehässige Feindschaft gesät. Wir müssen uns unbedingt daran gewöhnen, aktuelle Kunstfragen ruhig zu behandeln, sonst nähren wir lediglich unfruchtbaren Atelierklatsch und verrennen uns in einen Radikalismus, der uns mit Blindheit schlägt. Und mit dieser Ruhe wollen wir dann das ernste Problem behandeln, das tatsächlich hinter der Aufgeregtheit des vorliegenden Buches steht: die Neuorientierung des Kunstlebens nach dem Kriege. Sicherlich haben wir uns vorher allzusehr um fremde Kunst gekümmert. Unser Fehler bestand nicht darin, daß wir fremde Meister sorgfältigst beachteten, das werden wir immer tun müssen, sondern wir pflegten auch fremde Kunst dritten und vierten Ranges, und das war unnötig und damit schädigten wir unsere eigene werdende Kunst, und wir schädigten unser Ansehen im Ausland. Wenn wir nun da umlernen wollen, so können wir es nicht auf die Weise, daß wir untereinander einen erbitterten Federkrieg eröffnen und mit Vorwürfen uns überschütten, was jeder hätte anders machen müssen, sondern es gilt positive Arbeit zu leisten: wie sollen wir es in der Zukunft halten!

Rostock. Emil Utitz.

Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915, Verlag von G. Reimer. 8°. 209 S.

Das Buch zerfällt in die beiden Hauptteile der praktischen und der theoretischen Kunstlehre Albrecht Dürers. Zunächst werden die Probleme der Perspektive, der Anatomie des Körpers, der Proportion aufgeworfen, wie sie sich Dürer darstellen. Der zweite Teil, der Dürers Ästhetik, seine theoretische Kunstlehre, enthält, bringt vor allem eine Entfaltung des Schönheitsbegriffs und darüber hinausgehend eine Vergleichung der Beziehungen zwischen Natur und Kunst bei Dürer und bei Lionardo. Während in Dürers Kunstauffassung »immer stärker das Gefühl für einen Gegensatz zwischen Gesetz und Wirklichkeit hervortrat« (S. 187), fühlte sich Lionardo »durch die Erfahrung mit der Natur geradezu verbunden«. »Die Wirklichkeit, die in den Augen eines Dürer oder eines an Plato geschulten Weltbetrachters das schlechthin Zerstreute, Vielfältige und Unnotwendige bedeutet, die selbst von einem mit der Welt so innig harmonierenden Geist wie Raffael nicht so wie sie ist, hingenommen werden kann . . . Diese Wirklichkeit hat sich dem Blicke Lionardos als etwas bereits in sich Notwendiges dargestellt« (S. 196 f.).

Das Buch Panofskys, das neben scharfsinniger Ausdeutung der Dürerschen Kunstauffassung helle Streiflichter über die verwandte Kunsttheorie der Italiener wirft, ist ein neuer Beweis für die Notwendigkeit systematischer Betrachtung, die an die Stelle historischer Darstellung zu treten hat, sofern man, vom Einzelwerk abweichend, Klarheit über das Wesen einer Kunstperiode gewinnen will.

Berlin. Alfred Werner.

Julius Pflüger, Die Formschönheit einfacher geometrischer Gebilde Stuttgart, Verlag der J. B. Metzlerschen Buchhandlung, 1915. 8°. 47 S.

Der Leser wird dem Titel zufolge wohl experimentelle Untersuchungen erwarten, aber gleich die einleitenden Worte machen darauf aufmerksam, daß der Gedankengang des Buches »von spekulativ-metaphysischen, also nicht beweisbaren, somit auch immer bestreitbaren Erwägungen« ausgeht, »aber sofort in die sichere Heerstraße rechnerischer Ausführungen« mündet. Meiner Ansicht nach nützt diese sichere Heerstraße gar nichts, wenn sie nur in die Irre leitet. Auf schwankende und ungeklärte Grundlagen mathematische Formeln aufbauen, heißt einen Schein von Exaktheit vortäuschen, der mit dem eigentlichen Sachverhalt wenig zu tun hat. Der Charakteristik des Buches diene nun eine kurze Angabe seines Inhalts: Die ästhetische Befriedigung beruht auf der außerlogischen Erkenntnis unseres Unterbewußtseins, daß die beschaute oder vorgestellte Form ihrem innersten Wesen nach zweckmäßig ist. Dieser Satz wird nicht bewiesen, sondern gilt als dogmatische Voraussetzung. Welches ist nun der Zweck einer in sich geschlossenen Linie in einer Ebene? Der Verfasser antwortet: Flächenwirkung. Dieser Zweck wird am vollkommensten erreicht, wenn der Umriß eines ebenen Grundgebildes, wie z. B. Rechteck, Dreieck, bei gegebener Länge eine möglichst große Fläche einschließt. Nach dieser auf unbewußtem Erkennen der inneren Zweckmäßigkeit einer Grundform fußenden Theorie ist der Kreis die absolut schönste ebene Figur; denn bekanntlich hat die Kreislinie die Eigenschaft, daß sie bei gegebener Länge die größtmögliche Fläche umfaßt. Pflüger schränkt dieses Ergebnis ein: »ich will nicht unterlassen, anzumerken, daß geometrische Figuren niemals im eigentlichen Sinne schön sind, denn sie ermangeln des geistigen Gehalts, welcher auch das unscheinbarste wirkliche Ding erfüllt.« Theodor Lipps und manche andere haben uns gezeigt, daß Linien und geometrischen Figuren »geistiger Gehalt« nicht fehlt und

daß es nicht angeht, ihn bei Untersuchungen über ihre Wohlgefälligkeit einfach auszuschalten. Unser Verfasser sieht nun aber seine Aufgabe darin, »dieses Maximum von Schönheit an teilweise variablen Grundgebilden mathematisch scharf zu bestimmen«. Auf diese Ausführungen einzugehen, erspare ich mir, weil ich sie nur für eine geistreiche Spielerei halte. Die Wissenschaft beginnt erst, wo durch gründliche Wesensuntersuchungen ein fester Ausgangspunkt gewonnen wird. Aber was nützen mir die umständlichsten ästhetischen Maßzahlen, wenn das Problem der ästhetischen Messung nicht geklärt ist. Das Bewußtsein von der Schwierigkeit ästhetischer Prinzipienfragen müßte eigentlich jeden schon im vorhinein davor bewahren, der verführerischen Lockung glatter Formeln anheimzufallen.

Rostock.

Emil Utitz.

Karl Scheffler, Adolf Menzel. Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1916. gr. 8°. 217 Seiten.

Der hundertste Geburtstag Menzels hat uns neben der bei solchen Gelegenheiten üblichen Menge begeisterter »Würdigungen« dieses prächtige und tiefe Werk Karl Schefflers beschert. Schon beim Durchblättern der Abbildungen muß jeder stutzig werden: zahlreiche berühmte Arbeiten Menzels fehlen, aber andere sind da — weniger oder gar nicht bekannte — voll erlesener Schönheit. Hier haben ein selbständiger Wille und ein für künstlerische Qualitäten scharfer Blick die Auswahl besorgt. Und diese gar nicht gering anzuschlagende Leistung strafft die Erwartung auf die Lektüre. Um es gleich zu sagen: sie wird zu einem hohen Genuß, denn Scheffler versucht das Künstlertum Menzels in seinem Wurzelwerk zu fassen, aufzubauen aus der Wesensformel seiner Persönlichkeit.

Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe haben den jungen Menzel entdeckt. Die Beweisführungen laufen darauf hinaus, daß Menzel in seiner Jugend ein großer und reiner Künstler gewesen sei, daß er später aber mehr und mehr dem Akademischen, dem unkünstlerisch Fleißigen und Genauen, zum Opfer gefallen sei. »Der Vorwurf, der gegen Menzel erhoben wird, seine Kunst hätte sich nicht logisch im Sinne seiner Jugendarbeiten entwickelt, sie sei nicht stetig gewesen, hat bis zu gewissen Graden recht, wenn man die Werke vom Menschen ablöst und an einem absoluten Ideal mißt; es ist aber falsch, wenn er zu einer Verurteilung der Persönlichkeit führt, wenn auch der Charakter Menzels zwiespältig genannt wird. Es ist im Gegenteil geradezu die Tragik Menzels, daß er sich als Charakter mit einer fast unheimlichen Logik vom ersten bis zum letzten Tag entwickelt hat und daß seiner Kunst eben die ungeheure Bestimmtheit des Charakters gefährlich geworden ist. Die Logik des Persönlichen beginnt auf einem gewissen Punkte der überpersönlichen Logik des künstlerischen Schaffens zu widersprechen: das ist der Fall Menzel.« Und diesen Fall stellt nun Scheffler dar: Was das Künstlerleben Menzels so merkwürdig, so eindrucksvoll macht, ist das Wirken des Dämonischen in einem Philister. In dieser Natur war beides: dunkle Dämonie und ehrgeizige Philistrosität. Eine Entelechie großer Art sucht mit einer pedantischen Anlage fertig zu werden. Als Menzel an Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen arbeitete und in Wirklichkeit über seiner ganzen Zeit stand, fühlte er doch nur den höchsten künstlerischen Gehorsam dem Auftrag gegenüber. Das Genie war gewissermaßen heimlich da, es war geduldet, weil es in seiner ganzen Herrlichkeit nicht einmal vom Künstler selbst erkannt wurde. Eigenwilligkeit gestand man damals dem Talent nicht zu, und Menzel fand das ganz in der Ordnung; denn der bürgerlichen Kunstauffassung der Zeit entsprach durchaus seine bürgerliche Lebensauffassung. Dieses also sind

die drei Mächte, die Menzels Kunst zu dem gemacht haben, was sie ist: die dämonisch geniale Anlage, das persönliche, körperlich-geistig bestimmte Schicksal und der Zwang der Umwelt. Wäre nur eine dieser Mächte weniger stark oder anders geartet gewesen, so wäre das Lebenswerk ein anderes. Wie es ist, erscheint es als das Resultat einer komplizierten, geistreich gelösten Rechnung. Niemals vielleicht hat eine große Gestaltungskraft so unablässig gegen ein kleinlich niedriges Geschick gekämpft und Steine in Brot verwandelt; niemals aber ist eine angeborene Genialität auch von den Lebensverhältnissen in so pedantischer Weise malträtiert worden. Genie freilich ist unter keinen Umständen zu vernichten, es ist nur zu verwandeln. Je mehr es behindert wird, desto knorriger entwickelt es sich. Es erreicht dann nicht eine unbedingte Mächtigkeit und Schönheit, aber es wirkt, in seinen Verkrüppelungen sogar, in einer eindrucksvollen Weise charakteristisch. Menzels Genie erscheint bis zum Grotesken determiniert, aber es leuchtet doch auch seine Göttlichkeit aus allen Teilen des übergroßen Lebenswerkes siegreich hervor. Dieses Genie ist auf Gedeih und Verderb an zwei Fähigkeiten geknüpft, die man als die Hauptfaktoren der Menzelschen Kunst überhaupt bezeichnen kann: an das Handwerk und an den Geist. Für Menzel lag das Große der Kunst in der Tat im Handwerk. Er zeichnete nicht eigentlich der Gegenstände wegen, auch nicht aus Freude an der Masse der Produktion, und ebensowenig machte er seine Zeichnungen, wie er selbst einmal geschrieben hat, »nur als Naturstudien gleich zu bestimmten Bildern oder als Gelegenheitssache für eventuell«; sein Zeichnen war vielmehr die Betätigung eines Instinktes dafür, daß alles Sichtbare ein Niederschlag des Kosmischen ist, daß ein Wesentliches der Kunst in jedem Gegenstand der Natur schon enthalten ist und nur der Erlösung harrt. Und darum eben ist dem Handwerk Menzels in reicher Fülle das Künstlerische zugeströmt, wie von einer magnetischen Kraft angezogen. Zu dem erstaunlichen Können kam das Gefühl, als gehöre es organisch dazu. In der Regel ist es umgekehrt: zuerst ist die Empfindung oder die Einsicht in das Kunstziel da und das Handwerk wird zu dieser Einsicht hingezwungen. Menzel ging nicht eigentlich intuitiv vor; die Intuition kam vielmehr zögernd oder stürmisch, mühsam oder leicht, in Teilen oder vollständig, in sekundärer Weise zu der Handwerksmeisterschaft. Menzel war nicht einer jener modernen Künstler, die von einer bestimmten Schöpfungsabsicht ganz erfüllt sind und die nur malen, was ihnen innerlich Bedürfnis ist. Menzels Laufbahn haben im wesentlichen Aufträge bestimmt. Wären es andere Aufträge gewesen, so hätte sich Menzels Meisterschaft an ihnen ebenso folgerichtig entwickelt. Denn er war unabhängig von Antipathien oder Sympathien, er kannte kein Programm als nur das eine, das Können heißt. Auch Menzels Geist war, seiner ganzen Natur nach, nicht programmatisch. Sein Zeichnen war eine Wissenschaft von dem, was wesentlich, was in einer bestimmten Darstellungsweise künstlerisch wirkungsvoll ist. Dadurch wurde sein Zeichnen ein »Schreiben mit Abbreviaturen«, wie er selbst es genannt hat. Die Richtigkeiten seiner Kunst wurden, indem der Geist daran teilnahm, zu allgemeinen Wahrheiten erhoben. Zu Wahrheiten, die vor ihm keiner schon ausgesprochen hatte. Sein Geist spürte vor den Naturobjekten so viele Beziehungen auf, er hatte in seinen guten Stunden so viel Phantasie in den Augen, daß sein Lebenswerk geistig in tausend Nuancen schillert. In seinem dreißigsten Lebensjahr malte Menzel in einigen glücklichen Morgenstunden sein Zimmer in der Schöneberger Straße. Er bahnte damit einen neuen Stil des Malens in Deutschland an. Weit entfernt aber diese genialische Tat auszubeuten, ließ er die Arbeit stehen und dachte kaum noch daran. Einige Jahre später malte er aus der Erinnerung den Eindruck eines Theaterabends im »Théâtre Gymnase«; und

wieder entstand ein Meisterwerk, das eine Klasse für sich war. Doch auch diese Arbeit hatte keine Folge, sie war die erste und letzte ihrer Art. Unter den Zeichnungen trifft man dieses genial Einmalige oft an. Und immer hat man das Gefühl, daß Menzel selbst das eigentlich Bedeutende darin kaum erkannt hat, daß sein Bestes wie nebenbei entstanden ist. Das Handwerk und der Geist haben Menzel, indem sie sich gegenseitig steigerten, über alle anderen deutschen Künstler hinausgehoben. Aber so ist es nur, wenn man im Geiste seine besten Arbeiten vereinigt, wenn man einen idealen Menzel schafft. Die schwächeren Werke — der offizielle Menzel — sind jedoch in der Mehrzahl. Hand in Hand mit einer übernatürlichen Disziplinierung des Handwerks ist eine künstliche Übersteigerung im Geistigen gegangen. Als die Unbefangenheit niedergezwungen wurde, mußte sich ganz folgerichtig das Geistreiche in der Natur Menzels zum Witzigen zuspitzen, das Charakteristische mußte ins Barocke umschlagen und die Anmut mußte einer scharfen Pointierungslust Platz machen. Der Geist wurde ebenso malträtiert wie das Handwerk. Die einfach klare Empfindung war zu wenig; Menzel suchte vielfältige Beziehungen, es füllten sich die Bildtafeln mit gemalten Anekdoten, mit Sonderbeobachtungen, die alle an sich richtig und wahr sind, die aber bis zur Unwahrheit künstlich gehäuft und zusammengetragen erscheinen. Das Bestreben Menzels, jeden Einzelnen in einer Menschenmenge etwas Besonderes tun zu lassen, ihn individuell zu isolieren, zerstört ihm die innere Zusammengehörigkeit der Massen. In seinem Gehirn wimmelten tausend Eindrücke durcheinander; die verstand er glänzend zu ordnen, aber einem leidenschaftlichen Antrieb der Seele gehorchten alle diese Eindrücke nicht. Menzel war im höheren Sinne vollkommen kritiklos; er hatte weder bewußte Kultur noch Geschmack — er hatte nur Talent, Können und Arbeitsdisziplin. Seine Natur zog ihn nie zu Geistern gleichen Ranges oder gar zu höher kultivierten Künstlern, sondern fortgesetzt zu kleineren Talenten. Und mit zunehmendem Alter verkehrte er kaum noch jemals mit den Unsterblichen der Kunst; er verkehrte mit den Mittelmäßigen und Kleinen — und wie verstohlen nur noch mit dem eigenen Genie. Dieses wunderbare Leben, so reich und auch so arm, so heldenhaft und demütig, so siegreich und furchtsam, so dämonisch und bürgerlich, steht da in der Geschichte unserer Kunst wie eine geheimnisvolle Frage. Menzel gleicht einer Verkörperung des deutschen Charaktergeheimnisses, der ewigen deutschen Problematik.

Diese knappe »Inhaltsangabe« ist — und ich fühle dies mit peinlicher Deutlichkeit — irreführend: wenn ich auch größtenteils den Verfasser mit seinen eigenen Worten sprechen ließ, so konnte ich doch nur einen blassen Schatten bannen, und die kräftige Lebensfülle mußte verloren gehen. Aber vielleicht ahnt man sie aus dem unbestimmten Umriß des Schattens! Vielleicht weckt er das Verlangen, die Gestalt selbst kennen zu lernen. Ich bin kein Menzelforscher, und so muß meine Kritik in bescheidenem Rahmen sich halten: ich gestehe aber, daß mir ein wichtiger Punkt in den Darlegungen Schefflers unklar blieb. Er sieht in Menzel eine Art Symbol des Verhängnisses deutscher Kunst. Lesen wir die vortreffliche Einleitung, die Heinrich Wölfflin zu den Handzeichnungen Albrecht Dürers schrieb, so finden wir die Worte: »Es ist kein Zweifel daß die gegenwärtige Generation von Dürer abrückt. Man schätzt den jungen Dürer, aber gerade der meisterliche Künstler, je mehr er die vollkommene Klärung der Form als erstes Prinzip der Kunst vertritt, verliert für unsere Zeit an Interesse. Man bedauert, daß er die Unmittelbarkeit der Gestaltung verloren habe, und daß die vielen malerischen Keime des Anfangs nicht zur Entfaltung gekommen seien. Was man sucht, ist nicht das Korrekte, sondern das Impulsive der Zeichnung, das von der Korrektheit unabhängig ist. Für

ein paar Landschaften im Sinne des Abendbildes mit dem Weiherhäuschen würde man gerne die größten Figurenkompositionen nach italienischer Art eintauschen.« »Der Gegensatz ist alt und hat schon zu Dürers Zeit bestanden. Neben Dürer malte Grünewald und der junge Cranach und Albrecht Altdorfer, und sie alle machten andere Kunst. Verglichen mit der unerhörten Ausdrucksgewalt Grünewalds, der vor keiner ‚Unrichtigkeit' zurückscheut, wenn sie dem Zweck der Stimmung dient, mag Dürer leicht akademisch erscheinen. Und gewiß hat Grünewald farbiger und stofflicher empfunden: neben seinen Zeichnungen wirkt die Linie Dürers fast nur mit einer neutralen Schönheit. Die Bäume auf den Stichen aus Cranachs Frühzeit haben eine größere Fülle des Erscheinungsmäßigen als die Bäume bei Dürer, der, nicht von Anfang an, aber bald, zu einer mehr abstrakten Formbezeichnung hindrängt. Landschaften, wie sie Altdorfer oder Wolf Huber entworfen haben, werden uns als leidenschaftlich-feurige Impressionen lebendig, erfüllt von einer großen durchgehenden Bewegung; Dürer hat ähnliches gewollt in seiner Jugend, dann aber wird er auch hier konstruierend, lehrhaft, zusammensetzend. In allem suchte er nicht die wechselnde Erscheinung, sondern die bleibende Form.« Wir finden also auch bei Dürer jene Menzelsche Problematik; und doch hieße es, das Lebenswerk Dürers unter eine falsche Perspektive rücken, wollten wir seine Entwicklung gleichsam bedauernd verfolgen, ihm Unkenntnis seines eigenen Kunstwollens, mangelnden Geschmack, trockenen Akademismus vorwerfen. »Ich liebe den, der Unmögliches begehrt,« dieses Streben ins Unmögliche adelt Dürer, das Sich-nicht-begnügen, und halbe Erfolge auf diesem Wege sind oft mehr als ganze auf ebenerem Gelände. Sie erschließen unzählige Möglichkeiten, und durch den Torso schimmert die Verheißung einer Vollendung, die anders nicht zu gewinnen ist. Aber der Fall Menzel scheint wesentlich verschieden: nicht ein Weg zur großen Form, zur Läuterung eines pathetischen Stils, sondern Niederung, Verflachung, Erstarrung. Der geheime Menzel ist das Genie, seine offiziellen Werke sind die Nieten. Und Scheffler sucht die Problematik durch Umwelt, durch die psychisch-physische Organisation usw. zu erklären. Ich will die maßgebende Bedeutung dieser Faktoren nicht unterschätzen, aber ich glaube, daß Scheffler etwas allzusehr die Grundeinstellung des Kunstkritikers — allerdings besten Stils — übt: er beurteilt aus einem Programm heraus. Das Wort klingt hart, aber es will sagen: Scheffler hat eine ganz bestimmte Anschauung von guter Kunst, und diesen Maßstab legt er an alles an. Ich will gern zugeben, daß mein kritisches Urteil im Fall Menzel sich fast völlig mit dem Schefflers deckt. Doch nun regt sich das Gewissen des Kunstwissenschaftlers: ist die Annahme wahrscheinlich, daß Menzel seine Meisterwerke verstauben ließ und an weit minderwertigeren — im Sinne Schefflers — mit unerhörtestem Fleiße schuftete nur aus den oben erwähnten Gründen? Mir fehlt da ein bestimmter zentraler Faktor: das Kunstwollen Menzels, mag er es sich auch nicht klar eingestanden haben. Seinem Verhalten gegen seine eigenen Werke, seinem Urteil über fremde Kunst, liegt eine fest umgrenzte Kunstabsicht zugrunde, ein unendliches Ziel. Wir können vielleicht das Ziel als unmöglich ablehnen, aber es ist die in Menzel wirkende Triebkraft, die seine Rangordnung der Kunstwerte erklärt, seine Stellungnahme zum Impressionismus, die Hinneigung zum Akademischen usw. Dieses Kunstwollen mag determiniert sein durch Aufträge, Umwelt, körperliche Beschaffenheit, bürgerlichen Charakter usw., aber es wurzelt im Genie Menzels: die fließende Vielfältigkeit der Welt in der unendlichen Fülle ihrer Erscheinungen zu einer Einheit zusammenzufassen, zu Akkorden, in denen der Einzelton deutlich schwingt. Darum konnte der Impressionismus für Menzel nur ein Mittel sein, kein Ziel. In der Impression geht ihm das einzelne unter; der

Impressionist ist »faul«. Darum die unglückliche Liebe zur Akademie: sie detailliert, und sie baut aus dem Detail die Einheit. Hier nun die Synthese zu vollziehen, das ist das unendliche Ziel der Kunst Menzels Er hat es nicht erreicht und er hat ihm schwere Opfer gebracht. Mag vielleicht Kleinbürgerei, allzugroße Abhängigkeit von der Umwelt darin stecken, von seiten Menzels ist es etwas Ungeheueres, wert allen Schweißes. Und auch ich kann in diesem Mühen nur einen Kampf ums Titanische erblicken. Was konnten ihm die Impressionisten sein? Nichts; er konnte das, was sie anstrebten, und den Weg, den er gehen wollte, vermochten sie ihm nicht zu weisen. Was konnte ihm die Akademie sein? immerhin eine Hoffnung, wenn auch natürlich eine vergebliche. Denn seinen Weg mußte er einsam gehen. Das Königsberger Krönungsbild aus dem Jahre 1865, das Ballsouper aus dem Jahre 1878, das sind etwa die eigentlichen Höhenpunkte Menzelscher Kunst; Stationen seines ureigenen Weges. Scheffler sagt über das Ballsouper: »Alle Gestalten dieses Bildes wirken wie Porträts und sind doch auch wieder mehr als Porträts: es sind Typen der Zeit. Und ihre Stellungen sind mehr als Augenblicksgesten. Nichts ist das Bild weniger als eine Momentphotographie. Hunderte von geistig verarbeiteten Einzelwahrheiten sind vielmehr mit erstaunlichem Können zusammengetragen; das Bild ist ein wohlgeordneter Anschauungsextrakt, in den die Lust am Seltenen und Absonderlichen überall hineinspielt. Zwanzig Bilder sind in eins verschmolzen: das ist der Impressionismus Menzels. Daß bei so gehäuften Einzelmotiven eine Art von malerischer Einheitlichkeit erzielt worden ist, bleibt erstaunlich. Menzel beweist hier eine Instrumentierungskunst, wie sie kein anderer deutscher Maler des neunzehnten Jahrhunderts besessen hat.« Und hier muß man — meiner Ansicht nach — den Ausgangspunkt wählen, um das Wesen Menzels zu erfassen, nicht um Kritik zu üben — die Qualitätsurteile Schefflers sind durchaus berechtigt —, sondern um ihn zu erleben. Denn hier ist der »echte Menzel«. Vielleicht haben wir damit die Perspektive, die uns das reiche Werk und den Werkmeister verständlich macht: dieses Kunstwollen. Und mag ich irren — ich sagte bereits: ich bin kein Menzelforscher — dieses prinzipielle Problem bleibt zweifellos bestehen: denn hier ist das sonst so klare Werk Schefflers unklar, und es bleibt eine Lücke. Es bedeutet aber das große Verdienst Schefflers, die ganzen Fragen so weit geführt zu haben, daß jene Entscheidungsfrage überhaupt gestellt werden kann; es bedeutet sein Verdienst, mit sicherem Qualitätssinn hier Musterung gehalten und unsere Kunstliteratur um eines ihrer lebendigsten Bücher bereichert zu haben. Daß Scheffler nicht jenes restlose historische Einfühlen besitzt, wird er wahrscheinlich als Glück empfinden: sonst wäre er nicht einer der besten, wenn nicht der beste unserer Kunstschriftsteller.

Rostock. Emil Utitz.

Fräulein M. Hamburger, die Verfasserin des im Januar-Heft angezeigten Buches über das Formproblem, wünscht festgestellt zu sehen, daß die beanstandete Überschrift »Gefühlsästhetik« sich nur im Inhaltsverzeichnis ihres Buches findet; im Text selber (S. 67) steht der besser passende Ausdruck »Gehaltsästhetik«. M. D.

Schriftenverzeichnis für 1915.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Conrad, W., Die wissenschaftliche und ästhetische Geistesgestaltung und die Rolle der Fiktion und Illusion in derselben. Zeitschrift für Philos. und philos. Kritik Bd. 158, 159, S. 129—167 u. S. 1—61.

Goldschmidt, H., Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich, Rascher & Co. 462 S. gr. 8°. 11 M.

Grimm, H., Aufsätze zur Kunst. Gütersloh, E. Bertelsmann. 355 S. gr. 8°. 6 M.

Huther, A., Der Begriff des Ästhetischen psychologisch begründet. Archiv für die gesamte Psychologie Bd. 34, S. 53—65.

Kreitmaier, J., Wagners Weltanschauung und seine Tragödie des Goldes. Stimmen der Zeit (Stimmen aus Maria-Laach) Heft 2, S. 174—189.

Mehlis, G., Lehrbuch der Geschichtsphilosophie. Berlin, J. Springer. 722 S. gr. 8°.

Simmel, G., Aus einer Aphorismensammlung. Kunstfreund Heft 9, S. 284—286.

2. Prinzipien und Kategorien.

Baley, S., Mitteilungen über das Sehen der Farben bei halbgeschlossenen Augen. Zeitschrift für Sinnesphysiologie Bd. 49, S. 79—84.

Deri, M., Über das System der Künste. Der Kunstfreund Heft 9, S. 279—284.

Dessoir, M., Künstlerische Lehrbegabung. Der Kunstfreund Heft 9, S. 275—279.

Hartmann, A. v., Das Problem des Häßlichen. Preußische Jahrbücher Bd. 160, S. 295—314.

Höber, F., Die Unzulänglichkeit der Hildebrandischen Raumästhetik. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 38, S. 171—185.

Horneffer, A., Probleme der Mystik und ihre Symbolik. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft Bd. 24, S. 6—10.

Hühne, F., Die Oper Carmen als ein Typus moderner Poetik. Greifswald, Brunecker & Co. 132 S. 8°.

Müller, H. F., Zur Geschichte des Begriffes »schöne Seele«. Germanisch-romanische Monatsschrift Heft 5, S. 236—249.

Otto, K. H., Dreierlei Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 37, S. 223—226.

Raphael, M., Der Tastsinn in der Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 35, S. 147—157.

Selety, F., Die Wahrnehmung der geometrischen Figuren. Archiv für systematische Philosophie Bd. 21, S. 49—59.

Volpers, R., Erziehung zur ästhetischen Wertung. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 7|8, S. 477—486.

Wölfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München, F. Bruckmann. 300 S., 120 Abbild. 8 M.

3. Kunst und Natur.

Ahrens, M., Das Weib in der antiken Kunst. Jena, Diederichs. 12 M.

Busse, F., Die Struktur des Pantheismus: Die Kategorie der Totalität in Goethes naturwissenschaftlichen Schriften. Euphorion Bd. 21, S. 156—182.

Driesmans, H., Der biologische Wert der Kunst. Bühne und Welt Juli- und Augustheft, S. 308—311 u. 363—367.

Marcus, H., Vom Dramatischen, Lyrischen, Epischen in der Landschaft. Die Gegenwart Nr. 30, 31, 33, 34, 35, S. 474—476, 486—488, 507—509, 516—519 u. 534—536.

4. Ästhetischer Eindruck.

Dauber, J., Psychophysische Untersuchungen zur Photometrie. Fortschritte der Psychologie und ihrer Anwendungen Bd. 3, S. 102—133.

Hegner, G. A., Über angeborene einseitige Störung des Farbensinnes. Zeitschrift für Sinnesphysiologie Bd. 49, S. 18—29.

Peters, W., Zur Entwicklung der Farbenwahrnehmung nach Versuchen an abnormen Kindern. Fortschritte der Psychologie und ihrer Anwendungen Bd. 3, S. 150—167.

Petschnig, E., Phantasie und Kunstgenuß. Neue Musikzeitung Heft 4, S. 49 bis 51.

Schäfer, K., Wissenschaftliche Methoden zur Prüfung der Feinheit des musikalischen Gehörs. Musikpädagogische Blätter Nr. 18, S. 277—280.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Aster, E. v., Künstlerische und wissenschaftliche Psychologie. Die weißen Blätter Heft 10, S. 1234—1259.

Behne, A., Der Krieg und die künstlerische Produktion. Umschau Nr. 14, S. 268 bis 273.

Büttner, E., Vom Schaffen Heinrich Schulz-Beutheus. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 27, S. 236—237.

Kietzer, T., Robert Schumanns Eigenart in seinen Kinderszenen. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 28, S. 243—244.

Mehring, S., Wie Heine Verse schrieb. Das literarische Echo Heft 1, S. 8—14.

Schmarsow, A., Peruginos erste Schaffensperiode. Leipzig, B. G. Teubner. 84 S. 4°. 4,40 M.

Teßmer, H., Die Frau als Komponistin. Der Merker Heft 21, S. 743—747.

2. Anfänge der Kunst.

Fechheimer, H., Das ägyptische Tierbild. Kunst und Künstler Heft I u. II, S. 20 bis 32 u. 90—102.

Fleischer, O., Eine astronomisch-musikalische Zeitschrift in neolithischer Zeit. Memnon Bd. 7, S. 1—20.

Michel, W., Volkstümliche Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 37, S. 215 bis 219.

Müller, F., Die Anfänge der Geschmacksbildung. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 37, S. 245—250.

Täschner, F., Zohâk. Ein Beitrag zur persischen Mythologie und Ikonographie. Der Islam Bd. 6, S. 289—294.

3. Tonkunst und Bühnenkunst.

Arend, M., Gluck, der deutsche Musiker. Bühne und Welt Juliheft, S. 323—326.

Batka, R. u. Nagel, W., Allgemeine Geschichte der Musik. Geschichte der Musik des 19. Jahrhunderts 3. Bd. Stuttgart, C. Grüninger. 394 S. mit Abbild. Lex. 8°. 7 M.

Bolte, Th., Leander Schlegel. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 49, S. 377—379.

Brandes, Fr., Richard Straußens »Alpensymphonie«. Deutscher Wille (Kunstwart) Dezemberheft 1, S. 167—174.

Dalms, W., Musikalische Zeitgeschichte. Bühne und Kunst Maiheft, S. 227—228.

Fegerl, J., Die Tonsysteme. Ein Beitrag zur musikalischen Akustik. Wien, Holzhausen. 58 S. Lex. 8°. 2,50 M.

Göhler, G., Die Wiedergeburt der deutschen Musik. Die Stimme Heft 6, S. 122 bis 128.

Gürtler, F., Die deutsche Musik in Gegenwart und Zukunft. Deutscher Wille (Kunstwart) Oktoberheft 1, S. 7—10.

Halm, A., Aufsätze über Musik. Deutsche Monatshefte Heft 6, S. 202—205.

Handke, R., Bachsche Choralkunst und Gemeindegesang. Die Stimme Heft 7, 8, 9, 10 u. 11. S. 146—151, 181—184, 222—227, 256—261 u. 288—295.

Heuß, A., Erläuterungen zu den Aufführungen des dritten Leipziger Bachfestes. 4.—6. Juni 1914.

Hübner, O., Zukünftige Musik. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 22, S. 193—195.

Hübner, O., Laienmusik. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 37|38, S. 291—292.

Karpath, L., Artur Nikisch. Der Merker Heft 19, S. 666—669.

Pastor, W., Choräle. Die Stimme Heft 2, S. 2—54.

Schütz, A., Neuland für die deutsche Tonkunst. Neue Musikzeitung Heft 1, S. 1—4.

Schweitzer, J. Seb. Bach. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 844 S. gr. 8°. 15 M.

Stammler, W., Matthias Claudius und sein »Rheinweinlied«. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 4, S. 262—270.

Stork, K., Das Problem Richard Strauß. Der Türmer Heft 4, S. 261—268.

Unger, M., Vergessenes und Neues von Beethoven. Der Merker Heft 3, S. 91—100.

Unger, M., Tonschönheit, physikalischer Klang und Instrumentaltechnik in ihren Wechselbeziehungen. Der Merker Heft 21, S. 729—736.

Velten, R, Das deutsche Gesellschaftslied unter dem Einflusse der italienischen Musik. Germanisch-romanische Monatsschrift Heft 7, S. 337—345.

Wackernagel, J. E., Zur Metrik des Volksliedes. Das deutsche Volkslied Heft 2, S. 15—16.

Weißmann, A., Hausmusik. Die neue Rundschau Heft 11, S. 1553—1562.

Appia, A., Die Musik und das Bühnenbild. Das Werk Heft 3, S. 17—24.

Bab, J., Die Volksbühne. Die Hilfe Nr. 1, S. 10—11.

Bagier, G., Zur Geschichte der Oper. Musikalische Rundschau Heft 10, S. 109—114.

Berger, A., Anderes Publikum — andere Bühne. Bühne und Welt Augustheft, S. 381—383.

Bolte, J., Bruchstücke einer Wiener Faust-Komödie vom Jahre 1731. Euphorion Bd. 21, S. 129—136.

Fischer, E., Kleine Hauskomödien mit Musik. Die Grenzboten Heft 9, S. 279—285.

Gleichen-Rußwurm, A. v., Von der neuen Schaubühne, eine Betrachtung. Bühne und Welt Märzheft, S. 100—103.

Goldschmit, R. K., Tiere auf der Bühne. Preußische Jahrbücher Bd. 16, S. 362—365.

Herald, H., Max Reinhardt. Ein Versuch über das Wesen der modernen Regie. Berlin, F. Lehmann. 273 S. 8°. 3,80 M.

Hevesi, A., Von der »Auffassung« in der Schauspielkunst. Der Merker Heft 2, S. 68—73.

Holl, K., Das deutsche Lustspiel. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 453—473.

Horsten, H., Kino und Theater. Bühne und Welt Januarheft, S. 27—28.

Jänecke, W., Das Theater im Kulturleben der Gegenwart. Bühne und Welt Märzheft, S. 107—116.

Kiefer, W., Der Krieg und die deutsche Bühne. Bühne und Welt Juliheft, S. 301 bis 307.

Kohut, A., Goethe und Iffland. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft Bd. 24, S. 130 bis 137.

Lilienfein, H., Theaterstück und Drama. Das literarische Echo Heft 6, S. 329 bis 334.

Niedelken-Gebhart, H., Neues Aktenmaterial über die englischen Komödianten in Deutschland. Euphorion Bd. 21, S. 72—86.

Schaukal, R., Das Stadttheater. Der Merker Heft 19, S. 677—679.

4. Wortkunst.

Avenarius, Fr., Im Gedenken um Geibel. Zum 17. Oktober 1915. Deutscher Wille (Kunstwart) Oktoberheft 2, S. 52—56.

Berger, K., Schiller als unser geistiger Führer im Weltkrieg. Bühne und Welt Maiheft, S. 203—207.

Blei, F., Über eine Literatur. Die weißen Blätter Heft 2, S. 186—196.

Brunnemann, A., Ricarda Huchs »Großer Krieg in Deutschland«. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 9, S. 545—559.

Brussot, M., Vom spanischen Drama. Das literarische Echo Heft 4, S. 201 bis 208.

Buske, W., Pygmaliondichtungen des 18. Jahrhunderts. Germanisch-romanische Monatsschrift Heft 7, S. 345—369.

Deutschbein, M., Shakespeare und die Renaissance. Die neueren Sprachen Bd. 23, S. 9—21.

Engel, H., Einige gemeinsame Züge in Tennysons historischen Dramen. Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht Bd. 14, S. 9—19.

Feldmann, W., Die polnische Literatur der Gegenwart. Der Panther Heft 8, S. 957 bis 984.

Fischer, H., Ludwig Tieck und seine schwäbischen Jünger. Deutsche Rundschau, November, S. 217—233.

Friedrichs, E., Lermontow und Byron. Germanisch-romanische Monatsschrift Heft 1|2, S. 60—67.

Geiger, L., Emanuel Geibel. Nord und Süd Septemberheft, S. 331—341.

Greiner, E. A., Dichter und Manierist. Bühne und Welt Juniheft, S. 265—272.

Hildebrand, A., Emanuel Geibels dramatische Dichtungen. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 520—539.

Hochdorf, M., Die Dichtung vom Krieg. Sozialistische Monatshefte Heft 24, S. 1244 bis 1247.

Huch, R., Die Russen und ihre Märchen. Bühne und Welt Dezemberheft, S. 590 bis 594.

Kellen, T., Die belgische Literatur Das literarische Echo Heft 2, S. 73—86.

Kober, A., Wesen und Methoden der Literaturwissenschaft. Germanisch-romanische Monatsschrift Heft 3, S. 109—118.

Kohut, A., Emanuel Geibel und sein Verhältnis zur Musik. Der Merker Heft 19, S. 649—666.

Kohut, A., Herder und Moses Mendelssohn. Monatshefte der Comenius-Gesellschaft Bd. 7, S. 169—176.

König, E., Ein Wort vom historischen Drama. Bühne und Welt Dezemberheft, S. 578—583.

Lichtenstein, E., Deutsche Barockdichtung. Der neue Merkur Oktober|November, S. 194—212.

Linder, R., Rousseau und Schiller. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 385—407.

Matthias, Th., Jakob Grimm. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 5, S. 305—320.

Mensendieck, O., Die Gral-Parsival-Sage und Richard Wagners Parsival. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 50 S. 8°. 1,20 M.

Müller, H. F., Goethe und Plotinos. Germanisch-romanische Monatsschrift Heft 1|2, S. 45—60.

Nadler, J., Die Wissenschaftslehre der Literaturgeschichte. Euphorion Bd. 21, S. 1 bis 63.

Pernerstorfer, E., Emanuel Geibel. März Heft 42.

Petsch, R., Dryden und Rymer. Zur Geschichte der englischen Poetik. Germanisch-romanische Monatsschrift Heft 3, S. 137—157.

Petsch, R., Zu Goethes Mahomet. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 11, S. 673—693.

Petsch, R., Eine Weltgeschichte des Dramas. Preußische Jahrbücher Bd. 162, S. 72 bis 85.

Petzold, A., Rainer Maria Rilke. Der Merker Heft 21, S. 753—754.

Philippsthal, R., Alfred Tennyson. Die neuen Sprachen Bd. 23, S. 141—155.

Rosenthal, F., Ernst v. Wildenbruch. Österreichische Rundschau Bd. XI|XII, S. 169 bis 175.

Scholz, W. v., Der Dichter und der Raum. Die Gegenwart Nr. 50, S. 788 bis 790.

Schnitt-Hartlieb, M., Zu Platons Kunstform. Lehrproben und Lehrgänge Heft 3, S. 23—25.

Schulze-Berghof, P., Germanisch-dichterische Monumentalkunst. Bühne und Welt Januar-, Februar-, Juni-, September- und Novemberheft, S. 16—21, 52—57, 255—262, 412—419 u. 531—537.

Sprengel, G., Maupassants und Liliencrons Kriegsdichtung. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 7|8, S. 486—503.

Steffen, W., Beiträge zur Würdigung deutscher Gedichte. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 240—248.

Stern, J. L., Dichter. Die weißen Blätter Heft 3, S. 337—348.

Strachey, L., Voltaire and Frederick the Great. The Edinburgh Review or Critical Journal Bd. 222, S. 351—374.

Strecker, K., Nietzsche und Wagner. Das literarische Echo Heft 7, S. 407—410.

Visticci, V. Da, Lebensbeschreibungen der berühmten Männer des Quattrocento. Jena, Diederichs. 9 M.

Wagner, A. M., Hebbels Dramen und die Philosophie Schopenhauers. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 589—597.

Walzel, O., Die Kunstform der Novelle. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 3, S. 161—184.

Walzel, O., Deutsche Vorkriegsdichtungen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 7|8, S. 449—456.

Warnecke, R., Grabbes Hohenstaufen-Dramen und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Bühne und Welt Juliheft, S. 319—326.

West, R., Die Erzählungen des Pinturicchio. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 6, S. 202—215.

Zabeler, M., Paul Verlaine. Die neuen Sprachen Bd. 23, S. 211—223.

5. Raumkunst.

Bernhart, M., Die Türken im Wandel des historischen Urteils. Eine medaillengeschichtliche Betrachtung. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 3, S. 69—81.

Biehl, W., Eine Marmorbüste des Luca della Robia. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 5, S. 147—150.

Creutz, M., Studien zur Kölner Plastik der romanischen Zeit. Zeitschrift für christliche Kunst Heft 2|3, S. 21—26.

Hasse, C., Plastische Bildwerke. Straßburg, J. H. E. Heitz. 40 S. Lex. 8°. 4. M.

Händke, B., Von deutscher und österreichischer Malerei und Plastik. Österreichische Rundschau Heft 4, S. 169—174.

Josephsohn, R., Die Froschperspektive des Genter Altars. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 6, S. 197—202.

Meier, P. I., Die Marsyasgruppe des Myron. Neue Jahrbücher fur das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 8—15.

Neumann, C., Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahre 1504. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 38, S. 1—27.

Planiscig, L., Alessandro Magnasco und die romantisch-genrehafte Richtung des Barocko. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 7, S. 238—249.

Sauer, B., Die Verwundete von Bavai. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 237—248.

Steinmann, E., Ein Michelangelo-Bildnis in der Stadtbibliothek zu Breslau. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 12, S. 431—433.

Vöge, W., Zu Konrad Meit. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 2, S. 37—46.

West, R., Lübecker Plastiken aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 12, S. 433—443.

Bührer, J., Das neue Volkshaus in Bern. Das Werk Heft 3 u. 5, S. 41—56 u. 73 bis 81.

Folnesics, H., Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des 15. Jahrhunderts in Dalmatien. Wien, A. Schroll & Co.

Folnesics, H., Brunelleschi. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissancearchitektur. Wien, A. Schroll & Co. 112 S. mit 15 Abbild. u. 20 Bildtafeln. Lex. 8°. 10 M.

Haupt, A., Zur Entstehung der romanischen Ornamentik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft Heft 9, S. 309—329.

Jaumann, A., Architektonische Schönheit. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 35, S. 217—226.

Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Tabernakel in griechischen Kirchen. Zeitschrift für christliche Kunst Heft 1, S. 14—16.

Muthesius, H., Über die Zukunft der deutschen Form. Die Kunst Heft 3, S. 52—53.

Osthaus, K. E., Wiener Barock. Kunst und Künstler Heft 1 u. 2, S. 32—45 u. 77—90.

Radinger, K. v., Amras, ein Fürstensitz der Renaissance. Burgwart Heft 5, S. 82 bis 90.

Rosenberg, A. J., Totenklänge um die Kathedrale von Reims. Hochland Heft 12, S. 727—735.

Scheffler, K., Deutsche Baukunst. Die neue Rundschau, Juni, S. 809—829.

Schmidt, P. F., Deutsches Barock und Rokoko. Deutsche Monatshefte Heft 4, S. 117 bis 136.

Schmitz, W., Die kirchlichen Barockbauten in Metz. Zeitschrift für christliche Kunst Heft 8|9, S. 123—148.

Strzygowski, J., Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 10, S. 349—366.

West, R., Deutsches Barock und Rokoko. Der Panther Heft 5, S. 623—631.

Wirth, A., Burgen außerhalb Europas. Burgwart Heft 4, S. 62—67.

Breuer, R., Die Mark Brandenburg. Ein unsentimentaler Spaziergang. Der Kunstfreund Heft 10, S. 289—320.

Dessoir, M., Das Bismarck-Nationaldenkma' Der Panther Heft 3, S. 324—327.

Feldegg, F. v., Ein künstlerisches Städtebild. Wien, A. Schroll & Co. 20 S. Lex. 8°. 5 M.

Frank, W., Österreichische Denkmalkunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 37, S. 177—181.

Gallwitz, S. D., Heldenhaine. Die Hilfe Nr. 52, S. 846—847.

Heinze, R., Von altgriechischen Kriegergräbern. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 1—7.

Klein-Diepold, R., Der alte und der neue Garten. Deutsche Monatshefte Heft 7, S. 243—245.

Staudhammer, S., Religiöse Denkmale für Krieger. Die christliche Kunst Heft 3, S. 87—88.

Stork, K., Soldatengrab und Kriegsdenkmal. Der Türmer Heft 5, S. 331—335.

Delachaux, Th., Das Spielzeug. Das Werk Heft 11, S. 173—184.

6. Bildkunst.

Avenarius, Fr., Menzel. Deutscher Wille (Kunstwart) Dezemberheft 1, S. 176 bis 179.

Bangel, R., Zur holländischen Porträtmalerei des 17. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 1, S. 17—21.

Behne, A., Biologie und Kubismus. Der Sturm Nr. 11 u. 12, S. 68—71.

Bode, W. v., Die beiden Ostade. Zeitschrift für bildende Kunst Heft 1, S. 1—11.

Bombe, W., Uffizienzeichnungen. Der Cicerone Heft 7|8, S. 141—155.

Bredt, E. W., Belgiens Volkscharakter, Belgiens Kunst. München, H. Schmidt. 104 S. Lex. 8°. 2 M.

Breuer, R., Gespräch über Rembrandt. Die Schaubühne Nr. 40, S. 308—312.

Breuer, R., Rembrandt (ein Gespräch). Der Kunstfreund Heft 11 u. 12, S. 337 bis 345.

erschaur, J., Tiepolos, Schlachtenbilder in Wiener Privatbesitz. Der Cicerone Heft 1, S. 13—20.

Eggart, H., Anton v. Werner als Illustrator. Hochland Heft 11, S. 636—637.

Escherich, M., Studien zur schwäbischen Malerei. Zeitschrift für christliche Kunst Heft 2|3, S. 34—45.

Everth, E., Thoma und Raiski. Die Gegenwart Nr. 52, S. 826—828.

Förster, R., Tizians himmlische Liebe und Michelangelos Bogenschützen. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 573—588.

Friedländer, M. J., Hans Holbein. Die neue Rundschau Heft 7, S. 980—988.

Friedländer, M. J., Matthias Grünewald. Kunst und Künstler Heft 2, S. 69—77.

Funke, M. R., Fremde Einflüsse in der japanischen Kunst. Die christliche Kunst Heft 3, S. 71—86.

Grautoff, O., Zum Problem der Antike und des Barocks im 17. Jahrhundert in Italien und Frankreich. Der Cicerone Heft 21|22, S. 383—392.

Hagen, O., Correggio-Apokryphen. Eine kritische Studie über die sogenannten Jugendwerke des Correggio. Berlin, Hyperionverlag. 190 S. gr. 8°. 4 M.

Hoogewerff, G. J., Die Deutung der Grisaillen unter Raffaels Parnaß. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 1, S. 10—17.

Kern, G. J., Aus Menzels Jugend. Die Kunst für Alle Heft 5|6, S. 81—104.

Klein-Diepold, R., Adolf v. Menzel. Hochland Heft 12, S. 765—768.

Lemberger, E., Beiträge zur Geschichte der Miniaturmalerei: Johann Michael Lowe; Deutsche Miniaturmaler zur Zeit der Freiheitskriege. Porträts von Bildnisminiaturisten. Der Cicerone Heft 5|6, 11|12, 21|22, S. 117—123, 215—223, 393—405.

Lüthgen, E., Spätgotik und Frührenaissance in der niederrheinischen Bildnerei. Rheinlande, November, Heft 11, S. 365—373.

Lüthgen, E., Die Wirkung der Mystik in der Kölner und der Niederrheinischen Bildnerei gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaften Heft 7, S. 223—238.

Mayer, A. E., Über einige Velasquez zu Unrecht zugeschriebene Stilleben und Genrebilder. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 4, S. 124—128.

Mayer, A. L., Grecos Gotik. Kunst und Künstler Heft 3, S. 133—147.

Mayer, A. L., Die spanische Azulejos und ihre Bedeutung für die Erforschung der Quatrocentomalerei. Der Cicerone Heft 3, S. 66—70.

Neuß, W., Ikonographische Studien zu den Kölner Werken der altchristlichen Kunst I. Zeitschrift für christliche Kunst Heft 7, S. 107—122.

Panofsky, E., Über das Zeichnen mit farbiger Feder. Bemerkungen zu einigen Blättern des Vergilius Solis und zu den Randzeichnungen im Gebetbuch Maximilians I. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 5, S. 166—170.

Panofsky, E., Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. Berlin, G. Reimer. 209 S. mit 21 Abbild. und 2 Tafeln. gr. 8°. 6 M.

Pauli, G., Die grüne Passion Dürers. Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 38, S. 97—109.

Plietzsch, E., Holländische Bilder des 17. Jahrhunderts aus Leipziger Privatbesitz. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 2, S. 46—52.

Plietzsch, E., Max Pechstein und der Expressionismus. Licht und Schatten Nr. 4.

Preuß, H., Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. Leipzig, R. Voigtländer. 215 S. gr. 8°. 3,50 M.

Rählmann, E., Römische Malerfarben. Mitteilungen des Kaiserl. Deutschen Archäologischen Instituts, 1914, Bd. 29, S. 220—240.

Raphael, M., Über einige Grenzen der Malerei. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 37, S. 203—210.

Röthlisberger, H., Das Wandbild. Das Werk, 1914, Heft 1, S. 24—28.

Rudolph, U., Hans Thomas neuer Stil und die deutsche Kunst. Bühne und Welt, S. 331—335.

Scheffler, K., Menzel. Kunst und Künstler Heft 3, S. 111—113.

Scheffler, K., Graphik. Der Kunstfreund Heft 9, S. 272—275.

Schmidt, P. F., Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 10 u. 11, S. 372—384 u. 403—422.

Schubring, P., Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. Leipzig, H. W. Hiersemann. 480 S., 46 Abbild. auf 15 Tafeln, 542 Abbild. auf 186 Tafeln und 10 S. Text. Lex. 8°. 250 M.

Schuy, C., Neuromantik. Deutsche Monatshefte Heft 10, S. 347—349.

Spohn (Ravensberg), Eine neue Erklärung der Disputa Raffaels. Archiv für christliche Kunst Nr. 1, S. 21—23.

Tietze-Conrat, E., Die Liniarkomposition bei Tizian. Innsbruck, Wagner. 44 S. gr. 8°. 1 M.

Uhde-Bernays, H., Spitzweg, der Altmeister Münchener Kunst. München, Delphinverlag. 160 S., 155 Abbild. 4°. 4 M.

Uhde-Bernays, H., Unbekannte Bilder von Anselm Feuerbach in der Ausstellung aus Privatbesitz bei Fritz Gurlitt. Der Cicerone Heft 4, S. 80—87.

Wislicenus, P., Zur Untersuchung von Shakespeares Totenmaske. Monatshefte für Kunstwissenschaft Heft 8, S. 279—293.

Wolf, G. J., Adolf v. Menzel, der Maler deutschen Wesens. München, F. Bruckmann. 136 S., 149 Abbild. 3 M.

Zuckerkandl, B., Polens Malkunst. Wien, H. Goldschmidt. 125 S. 8°. 1,50 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Adler, G., Die österreichische Tonkunst und der Weltkrieg. Österreichische Rundschau Heft 3, S. 160—169.

Arntz, L., Der Feldaltar in Vergangenheit und Gegenwart. Zeitschrift für christliche Kunst Heft 6, S. 89—105.

Behn, F., Deutsche Kunst im Krieg. Süddeutsche Monatshefte, November, S. 269 bis 273.

Blumenbach, A., Mode von ehemals und Mode von heute. Neue Frauenbekleidung und Frauenkultur Heft 8 u. 9, S. 100—103 u. 111—115.

Bombe, W., Riga, eine Stätte deutscher Kultur. Die Hilfe Nr. 38, S. 614—616.

Brecht, W., Deutsche Kriegslieder sonst und jetzt. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 47 S. 8°. 0,60 M.

Cöllen, L., Geschichtliche Gebundenheit und zeitlose Gültigkeit des Kunstwerkes. Deutsche Monatshefte Heft 5, S. 165—170.

Cohn, J., Nationale Wissenschaft und nationale Kunst. Preußische Jahrbücher Bd. 160, S. 193—206.

Cohn, E., Kriegerische Volkspoesie. Die Grenzboten Heft 5 u. 6, S. 151—181.

Conrad, O., Paul de Lagarde als Prophet des Deutschtums. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 6, S. 401—410.

Daffner, H., Dante in Deutschland. Der Kunstfreund Heft 11 u. 12, S. 345—348.

Dinger, H., Was ist Richard Wagner in dieser Zeit? Bühne und Welt, November, S. 552—559.

Eliasberg, A., Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums. München, R. Piper & Co. 1.—3. Aufl. je 120 S. mit 89 Abbild. gr. 8°. 2,80 M.

Ernest, G., Der Weltkrieg und die deutsche Musik. Heft 9, S. 1109—1114.

Eymer, K., Artur Schopenhauer über den Wert der Antike für die Geistesbildung. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 125—151.

Fechner, H., Kommende Kunst. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses. 69 S. gr. 8°. 1,80 M.

Feldkeller, P., Die Bedeutung des nationalen Momentes für die Kunstform. Die Gegenwart Nr. 40, S. 629—633.

Flake, O., Von der jüngsten Literatur. Die neue Rundschau Heft 9, S. 1276—1287.

Frankenberg, E. v., Ein Streiflicht auf das Kunstproblem der Zukunft. Bühne und Welt Aprilheft, S. 150—152.

Fries, H. de, Baukunst der Zukunft. Deutsche Monatshefte Heft 10, S. 344—347.

Gallwitz, S. D., Die Musik und der Krieg. Die Hilfe Nr. 4, S. 60—61.

Gebhard, A., Deutsche Kultur. Der Panther Heft 10, S. 1240—1254.

Geibel, E., Gesang des deutschen Heeres. Neue Zeitschrift für Musik Nr. 43, S. 334—335.

Göhler, G., Kunstpflege und Volkskraft. Die Stimme Heft 5, S. 98—102.

Gottschalk, H., Der Dichter im Kriege. Die neue Rundschau Heft 7, S. 1004—1005.

Greiner, E. A., Die Ohnmacht des Literatentums. Bühne und Welt Februarheft, S. 70—73.

Großmann, S., Kriegsliteratur. Die neue Rundschau Heft 8, S. 1133—1138.

Gurlitt, C., Von deutscher Art und deutscher Kunst. Der Zirkel. 46 S. kl. 8°. 0,80 M.

Händeke, B., Weltkrieg und Bildnisplastik. Die Kunst für Alle Heft 3|4, S. 73—76.

Hausenstein, W., Für die Kunst. Die weißen Blätter Heft 1, S. 37—47.

Heilmeyer, A., Vernagelte Plastik. Die Plastik Heft 7, S. 64—66.

Heuß, Th., Krieg und Kunst. Die Hilfe Nr. 14, S. 221—223.

Hevesi, A., Der Krieg und das Drama. Der Merker Heft 19, S. 672—677.

Hildebrand, E., Krieg und Kultur. Die Hilfe Nr. 6, S. 89—90.

Huch, R., Der Krieg und die Tragödie. Bühne und Welt Juliheft, S. 312—314.

Klein-Diepold, R., Das deutsche Kunstproblem der Gegenwart. Berlin, B. Behrs Verlag. 116 S. 8°. 1,50 M.

Koch, A., Die Bedeutung der Musik für den Gottesdienst. Cäcilienorgan Heft 6, S. 93—101.

Koch, D., Musik und Krieg. Neue Musikzeitung Heft 3, S. 37—38.

Könnecke, F., Wirkt Musik heute noch erzieherisch? Signale für die musikalische Welt Nr. 20, S. 301—304.

Landsberg, J. F., Fürsorgeerziehung und Kunst. Deutscher Wille (Kunstwart) Dezemberheft 2, S. 220—226.

Löbmann, H., Der Krieg und das Lied. Die Stimme Heft 8 u. 9, S. 178—181 u. 217—222.

Meißner, E., Das Verhältnis des Künstlers zum Unternehmer im Bau- und Kunstgewerbe. Leipzig, Duncker & Humblot. 101 S. 8°. 2,80 M.

Messer, A., Der Sinn der gegenwärtigen Kultur. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 229—239.

Müller, H. F., Plotinos über ästhetische Erziehung. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 69—70.

Nötzel, K., Das soziale Element in der russischen Dichtung. Sozialistische Monatshefte Heft 21, S. 1060—1065.

Petsch, R., Der gegenwärtige Krieg und das deutsche Drama. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 6, S. 385—401.

Riezler, W., Die Kunst im alten und im neuen Deutschland. Süddeutsche Monatshefte, 1914, Dezemberheft, S. 386—390.

Ripke-Kühn, L., Nietzsches Kulturanschauung. Der Panther Heft 4, S. 420–456.
Rosenhagen, H., Die deutsche Kunst und ihre Feinde. Der Panther Heft 2, S. 214 bis 224.
Rosenthal, G., Lessing und das Cinquecento. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 80–99.
Sauer, E., Die französische Revolution von 1789 in den Gedichten Klopstocks und der Göttinger. Euphorion Bd. 21, S. 551–564.
Scheffler, K., Deutsche Kunst. Berlin, S. Fischer.
Schellenberg, E. L., Ibsen und unsere Zeit. Der Merker Heft 21, S. 749–753.
Scherber, F., Der Krieg und die deutsche Musik. Signale für die musikalische Welt Nr. 2, S. 17–21.
Schmitz, E., Das Land ohne Musik. Hochland Heft 11, S. 637–640.
Scholz, H., Die ästhetische Kultur in ihrem Verhältnis zum Volksleben mit besonderer Berücksichtigung der Musik. Die Tonkunst Nr. 30 u. 32, S. 249–354 u. 388–391.
Schotte, W., Der Kino im Krieg. Süddeutsche Monatshefte, November, S. 273.
Schubert, W., Die deutsche Zeichenkunst und der Krieg. Westermanns Monatshefte Heft 5, S. 689–700.
Schumann, W., Zur Frage der Kriegslyrik. Deutscher Wille (Kunstwart) Oktoberheft, S. 6–7.
Sönnichsen, A., Unerwünschte Kriegsliteratur. Die Hilfe Nr. 38, S. 616–617.
Storck, K., Vom Notstand der deutschen Kunst. Der Türmer Heft 3, S. 186–192.
Storck, K., Die deutsche bildende Kunst und der Krieg. Konservative Monatshefte Heft 1 u. 3, S. 62–76 u. 209–218.
Strnad, O., Soldatengräber und Kriegsdenkmale. Deutscher Wille (Kunstwart) Novemberheft 2, S. 136–143.
Stümke, H., Theater und Krieg. Oldenburg, Schulze. 128 S. 8°. 2 M.
Tardel, H., Patriotische Lyrik von Friedrich dem Großen bis Wilhelm II. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum Bd. 35 u. 36, S. 57–64.
Thamerus, W., Vom Versagen der Schaubühne in großer Zeit. Allgemeine Rundschau Nr. 39, S. 700–701.
Waldmann, E. v., Nationale und internationale Kunstpflege. Der Kunstfreund Heft 9, S. 261–265.
Weißenfels, R., Deutsche Kriegslieder und vaterländische Dichtung. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 84 S. 8°. 1,20 M.
Werner, R., Weltliteratur. Bühne und Welt Septemberheft, S. 436–438.
Westerburg, H., Hebbels Ansichten über Deutschland und seine Gegner. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 9, S. 559–570.
Wiegand, J, Erziehung zum Verständnis dichterischen Sprachstyls. Zeitschrift für den deutschen Unterricht Heft 5, S. 353–366.
Wiegler, P., Die Literatur des Hasses in Frankreich. Das literarische Echo Heft 5, S. 277–280.
Wolzogen, H. v., Kunst und Zukunft. Bühne und Welt Maiheft, S. 208–210.
Zoff, O., Die Angst um die Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 37, S. 77 bis 82.
Zoff, O., Soldatengräber und Kriegsdenkmale. Märzheft 43, S. 75–78.

X.

Die Theorie des Romans[1]).

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.

Von

Georg von Lukács.

I.

Die Formen der großen Epik in ihrer Beziehung zur Geschlossenheit oder Problematik der Gesamtkultur.

1.

Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht

[1]) Die nachfolgenden Darlegungen sind in mehr als einer Beziehung fragmentarisch. Sie waren als Einleitungskapitel zu einem ästhetisch-geschichtsphilosophischen Werk über Dostojewsky geschrieben und ihr wesentliches Ziel war ein negatives: sowohl in Bezug auf literarische Form wie auf deren geschichtsphilo-

der Sterne erhellt. Alles ist neu für sie und dennoch vertraut, abenteuerlich und dennoch Besitz. Die Welt ist weit und doch wie das eigene Haus, denn das Feuer, das in der Seele brennt, ist von derselben Wesensart wie die Sterne; sie scheiden sich scharf, die Welt und das Ich, das Licht und das Feuer, und werden doch niemals einander für immer fremd; denn Feuer ist die Seele eines jeden Lichts und in Licht kleidet sich ein jedes Feuer. So wird alles Tun der Seele sinnvoll und rund in dieser Zweiheit: vollendet in dem Sinn und vollendet für die Sinne; rund, weil die Seele in sich ruht während des Handelns; rund, weil ihre Tat sich von ihr ablöst und selbstgeworden einen eigenen Mittelpunkt findet und einen geschlossenen Umkreis um sich zieht. »Philosophie ist eigentlich Heimweh,« sagt Novalis, »der Trieb überall zu Hause zu sein.« Deshalb ist Philosophie als Lebensform sowohl wie als das Formbestimmende und das Inhaltgebende der Dichtung immer ein Symptom des Risses zwischen Innen und Außen, ein Zeichen der Wesensverschiedenheit von Ich und Welt, der Inkongruenz von Seele und Tat. Deshalb haben die seligen Zeiten keine Philosophie, oder, was dasselbe besagt, alle Menschen dieser Zeiten sind Philosophen, Inhaber des utopischen Zieles jeder Philosophie. Denn was ist die Aufgabe der wahren Philosophie, wenn nicht das Aufzeichnen jener urbildlichen Landkarte; was ist das Problem des transzendentalen Ortes, wenn nicht die Bestimmung des Zugeordnetseins jeder aus dem tiefsten Innern quellenden Regung zu einer ihr unbekannten, ihr aber von Ewigkeit her zugemessenen, sie in erlösender Symbolik einhüllenden Form? Dann ist die Leidenschaft der von der Vernunft vorherbestimmte Weg zur vollendeten Selbstheit, und aus dem Wahnsinn sprechen rätselvolle, aber enthüllbare Zeichen einer sonst zum Stummsein verurteilten transzendenten Macht. Dann gibt es noch keine Innerlichkeit, denn es gibt

---

sophische Bezogenheit den Hintergrund zu zeichnen, von dem sich Dostojewsky — als Künder eines neuen Menschen, als Gestalter einer neuen Welt, als Finder und als Wiederfinder einer neu-alten Form — abhebt. Die positive Analyse seiner Werke und seiner geschichtsphilosophischen Bedeutung hätte, so hoffe ich, manches hier nur Angedeutete durch den ergänzenden Kontrast zur wahren Evidenz gebracht. Mein Einrücken zum Militärdienst zwang mich die Arbeit abzubrechen, und bei der hierdurch entstandenen Ungewißheit, wann das ganze Werk vollendet werden kann, wenn es überhaupt dazu kommt, fühle ich mich veranlaßt, die Abhandlung in dieser Form der Öffentlichkeit zu übergeben; sie behandelt ja, soweit es in diesem Umfang möglich ist, dennoch einen begrenzten Gegenstand in einer erstrebt erschöpfenden Weise. Wenn sie freilich — wegen der äußeren Umstände — nicht nur der beabsichtigten systematischen Einordnung, sondern auch an einigen Stellen der letzten Feile ermangelt, so bitte ich den Leser dies nicht ausschließlich mir zur Last zu schreiben und sich bei der Lektüre womöglich an das Positive und Geleistete: an das Spezialproblem dieses Abschnittes zu halten.

noch kein Außen, kein Anderes für die Seele. Indem diese auf Abenteuer ausgeht und sie besteht, ist ihr die wirkliche Qual des Suchens und die wirkliche Gefahr des Findens unbekannt: sich selbst setzt diese Seele nie aufs Spiel; sie weiß noch nicht, daß sie sich verlieren kann und denkt nie daran, daß sie sich suchen muß. Es ist das Weltzeitalter des Epos. Nicht Leidlosigkeit oder Gesichertheit des Seins kleiden hier Menschen und Taten in fröhlich-strenge Umrisse (das Sinnlose und Trauervolle des Weltgeschehens ist nicht gewachsen seit Beginn der Zeiten, nur die Trostgesänge klingen heller oder gedämpfter), sondern diese Angemessenheit der Taten an die inneren Anforderungen der Seele: an Größe, an Entfaltung, an Ganzheit. Wenn die Seele noch keinen Abgrund in sich kennt, der sie zum Absturz locken oder auf wegelose Höhen treiben könnte, wenn die Gottheit, die die Welt verwaltet und die unbekannten und ungerechten Gaben des Geschickes austeilt, unverstanden aber bekannt und nahe den Menschen gegenübersteht, wie der Vater dem kleinen Kinde, dann ist jede Tat nur ein gutsitzendes Gewand der Seele. Sein und Schicksal, Abenteuer und Vollendung, Leben und Wesen sind dann identische Begriffe. Denn die Frage, als deren gestaltende Antwort das Epos entsteht, ist: wie kann das Leben wesenhaft werden? Und das Unnahbare und Unerreichbare Homers — und streng genommen sind nur seine Gedichte Epen — stammt daher, daß er die Antwort gefunden hat, bevor der Gang des Geistes in der Geschichte die Frage laut werden ließ.

Wenn man will, so kann man hier dem Geheimnis des Griechentums entgegengehen: seiner von uns aus undenkbaren Vollendung und seiner unüberbrückbaren Fremdheit zu uns: der Grieche kennt nur Antworten aber keine Fragen, nur Lösungen (wenn auch rätselvolle) aber keine Rätsel, nur Formen aber kein Chaos. Er zieht den gestaltenden Kreis der Formen noch diesseits der Paradoxie, und alles, was seit dem Aktuell-werden der Paradoxie zur Flachheit führen müßte, führt ihn zur Vollendung. Man vermischt, wenn von den Griechen die Rede ist, immer Geschichtsphilosophie und Ästhetik, Psychologie und Metaphysik und dichtet ihren Formen eine Beziehung zu unserem Weltalter zu. Schöne Seelen suchen die eigenen, flüchtig vorbeihuschenden, nie erfaßbaren höchsten Augenblicke einer erträumten Ruhe hinter diesen schweigsamen, für immer verstummten Masken, vergessend, daß der Wert dieser Augenblicke ihre Flüchtigkeit ist, daß das, wovor sie zu den Griechen flüchten, ihre eigene Tiefe und Größe ist. Tiefere Geister, die ihr entströmendes Blut zu purpurnem Stahl zu erstarren und zum Panzer zu schmieden versuchen, damit ihre Wunden ewig verborgen bleiben und ihre Ge-

bärde des Heldentums zum Paradigma des kommenden, wirklichen Heldentums werde, damit es das neue Heldentum auferwecke, vergleichen die Brüchigkeit ihrer Formung mit der griechischen Harmonie und die eigenen Leiden, aus denen ihre Formen entsprossen sind, mit erträumten Qualen, die griechische Reinheit zur Bändigung brauchten. Sie wollen — die Vollendung der Form in eigensinnig solipsistischer Weise als Funktion des inneren Zerstörtseins fassend — aus den Gebilden der Griechen die Stimme einer Qual vernehmen, die umsoviel an Intensität die ihre übertrifft, wie die griechische Kunst das, was sie gestalten. Es handelt sich aber hier um eine vollkommene Umwandlung der transzendentalen Topographie des Geistes, die in ihrem Wesen und ihren Folgen wohl beschrieben, in ihrer metaphysischen Bedeutsamkeit wohl ausgelegt und begriffen werden kann, für die es jedoch immer unmöglich sein wird, eine wenn auch noch so einfühlende oder bloß begreifende Psychologie zu finden. Denn jedes psychologische Begreifen setzt bereits einen bestimmten Stand der transzendentalen Orte voraus und funktioniert nur innerhalb deren Bereich. Statt das Griechentum in dieser Weise verstehen zu wollen, also letzten Endes unbewußt zu fragen: wie könnten wir diese Formen hervorbringen? oder: wie würden wir uns verhalten, wenn wir diese Formen hätten? wäre es fruchtbarer nach der, von uns wesensverschiedenen, transzendentalen Topographie des griechischen Geistes, die diese Formen möglich und auch notwendig gemacht hat, zu fragen.

Wir sagten: der Grieche hat seine Antworten früher als seine Fragen. Auch dies ist nicht psychologisch, sondern (höchstens) transzendentalpsychologisch zu verstehen. Es bedeutet, daß in dem letzten Strukturverhältnis, das alle Erlebnisse und Gestaltungen bedingt, keine qualitativen, mithin unaufhebbaren und bloß durch den Sprung überwindbaren Unterschiede der transzendentalen Orte untereinander und zu dem a priori zugeordneten Subjekte gegeben sind; daß der Aufstieg zum Höchsten und der Abstieg zum Sinnlosesten auf Wegen der Adäquation, also schlimmstenfalls durch einen graduell abgemessenen, übergangreichen Stufengang vollzogen wird. Das Verhalten des Geistes in dieser Heimat ist deshalb das passiv-visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinnes. Die Welt des Sinnes ist greifbar und übersichtlich, es kommt nur darauf an, in ihr den Einem zubestimmten Ort zu finden. Das Irren kann hier nur ein Zuviel oder ein Zuwenig sein, nur ein Mangel an Maß oder Einsicht. Denn Wissen ist nur ein Aufheben trübender Schleier, Schaffen ein Abzeichen sichtbar-ewiger Wesenheiten, Tugend eine vollendete Kenntnis der Wege; und das Sinnesfremde stammt nur aus der allzu großen Ferne vom Sinn. Es ist eine homogene Welt, und auch die Trennung von Mensch und

Welt, von Ich und Du vermag ihre Einstoffigkeit nicht zu stören. Wie jedes andere Glied dieser Rhythmik, steht die Seele inmitten der Welt; die Grenze, die ihre Umrisse erschafft, ist im Wesen von den Konturen der Dinge nicht unterschieden: sie zieht scharfe und sichere Linien, trennt aber doch nur relativ; trennt nur in Bezug auf und für ein in sich homogenes System des adäquaten Gleichgewichts. Denn nicht einsam steht der Mensch, als alleiniger Träger der Substantialität, inmitten reflexiver Formungen: seine Beziehungen zu den anderen und die Gebilde, die daraus entstehen, sind geradezu substanzvoll, wie er selbst, ja wahrhafter von Substanz erfüllt, weil allgemeiner, »philosophischer«, der urbildlichen Heimat näher und verwandter: Liebe, Familie, Staat. Das Sollen ist für ihn nur eine pädagogische Frage, ein Ausdruck für das Noch-nicht-heimgekehrt-sein, es drückt noch nicht die einzige und unaufhebbare Beziehung zur Substanz aus. Und auch im Menschen selbst ist kein Zwang zum Sprung: er ist befleckt von der Substanzferne der Materie, er soll rein werden in der Substanznähe des stofflosen Emporschwebens; es liegt ein weiter Weg vor ihm, aber kein Abgrund in ihm.

Solche Grenzen schließen notwendigerweise eine abgerundete Welt ein. Wenn auch jenseits des Kreises, den die Sternenbilder des gegenwärtigen Sinnes um das erlebbare und zu formende Kosmos ziehen, drohende und unverständliche Mächte fühlbar werden, die Gegenwart des Sinnes vermögen sie doch nicht zu verdrängen; sie können das Leben vernichten, aber niemals das Sein verwirren; sie können schwarze Schatten auf die geformte Welt werfen, aber auch diese werden von den Formen, als schärfer betonende Kontraste, einbezogen. Der Kreis, in dem die Griechen metaphysisch leben, ist kleiner, als der unsrige: darum können wir uns niemals in ihn lebendig hineinversetzen; besser gesagt: der Kreis, dessen Geschlossenheit die transzendentale Wesensart ihres Lebens ausmacht, ist für uns gesprengt; wir können in einer geschlossenen Welt nicht mehr atmen. Wir haben die Produktivität des Geistes erfunden: darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiderbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg der niemals voll geleisteten Annäherung. Wir haben das Gestalten erfunden: darum fehlt allem, was unsere Hände müde und verzweifelt fahren lassen, immer die letzte Vollendung. Wir haben in uns die allein wahre Substanz gefunden: darum mußten wir zwischen Erkennen und Tun, zwischen Seele und Gebilde, zwischen Ich und Welt unüberbrückbare Abgründe legen und jede Substantialität jenseits des Abgrunds in Reflexivität zerflattern lassen; darum mußte unser Wesen für uns zum Postulat werden und zwischen uns und uns selbst einen noch tieferen und gefahrdrohen-

deren Abgrund legen. Unsere Welt ist unendlich groß geworden und in jedem Winkel reicher an Geschenken und Gefahren als die griechische, aber dieser Reichtum hebt den tragenden und positiven Sinn ihres Lebens auf: die Totalität. Denn Totalität als formendes Prius jeder Einzelerscheinung bedeutet, daß etwas Geschlossenes vollendet sein kann; vollendet, weil alles in ihm vorkommt, nichts ausgeschlossen wird und nichts auf ein höheres Außen hinweist; vollendet, weil alles in ihm zur eigenen Vollkommenheit reift und sich erreichend sich der Bindung fügt. Totalität des Seins ist nur möglich, wo alles schon homogen ist, bevor es von den Formen umfaßt wird; wo die Formen kein Zwang sind, sondern nur das Bewußt-werden, nur das Auf-die-Oberfläche-treten von allem, was im Inneren des zu Formenden als unklare Sehnsucht geschlummert hat; wo das Wissen die Tugend ist und die Tugend das Glück, wo die Schönheit den Weltsinn sichtbar macht.

Das ist die Welt der griechischen Philosophie. Aber dieses Denken entstand, als die Substanz bereits zu verblassen begann. Wenn es eigentlich gesprochen keine griechische Ästhetik gibt, weil die Metaphysik alles Ästhetische vorweggenommen hat, so gibt es für Griechenland auch keinen eigentlichen Gegensatz von Geschichte und Geschichtsphilosophie: die Griechen durchlaufen in der Geschichte selbst alle Stadien, die den großen Formen *a priori* entsprechen; ihre Kunstgeschichte ist eine metaphysisch-genetische Ästhetik, ihre Kulturentwicklung eine Philosophie der Geschichte. In diesem Gang vollzieht sich das Entweichen der Substanz von der absoluten Lebensimmanenz Homers bis zur absoluten, aber greifbaren und ergreifbaren Transzendenz Platons; und seine sich klar und scharf voneinander abhebenden Stadien (hier kennt das Griechentum keine Übergänge), in denen sich sein Sinn wie in ewigen Hieroglyphen niedergelegt hat, sind die großen, die zeitlos paradigmatischen Formen des Weltgestaltens: Epos, Tragödie und Philosophie. Die Welt des Epos beantwortet die Frage: wie kann das Leben wesenhaft werden? Aber zur Frage gereift ist die Antwort erst, wenn die Substanz schon aus weiterer Ferne lockt. Erst wenn die Tragödie die Frage: wie kann das Wesen lebendig werden? gestaltend beantwortet hat, ist es bewußt geworden, daß das Leben, so wie es ist (und jedes Sollen hebt das Leben auf), die Immanenz des Wesens verloren hat. Im formenden Schicksal und im Helden, der sich schaffend sich findet, erwacht das reine Wesen zum Leben, das bloße Leben versinkt zum Nichtsein vor der allein wahren Wirklichkeit des Wesens; es ist eine Seinshöhe jenseits des Lebens voll reich blühender Fülle erreicht worden, der gegenüber das gewöhnliche Leben nicht einmal als Gegensatz gebraucht werden kann. Auch diese Exi-

stenz des Wesens ist nicht aus dem Bedürfnis, aus dem Problem geboren: die Geburt der Pallas ist das Prototypon für die Entstehung griechischer Formen. So wie die sich ins Leben entladende, lebengebärende Wirklichkeit des Wesens den Verlust seiner reinen Lebensimmanenz verrät, so wird dieser problematische Untergrund der Tragödie erst in der Philosophie sichtbar und zum Problem: erst wenn das ganz lebensfern gewordene Wesen zur absolut alleinigen, transzendenten Wirklichkeit geworden ist, wenn auch das Schicksal der Tragödie als rohe und sinnlose Willkür der Empirie und des Helden Leidenschaft als Erdgebundenheit, seine Selbstvollendung als Beschränktheit des zufälligen Subjekts durch die gestaltende Tat der Philosophie enthüllt ist, erscheint die Antwort auf das Sein, das die Tragödie gibt, nicht mehr als bloß gewachsene Selbstverständlichkeit, sondern als Wunder, als schlanke und festgeschwungene Regenbogenbrücke über bodenlose Tiefen. Der Held der Tragödie löst den lebenden Menschen Homers ab und erklärt und verklärt ihn gerade dadurch, daß er seine erlöschende Fackel von ihm abnimmt und zum neuen Leuchten entzündet. Und der neue Mensch Platons, der Weise, mit seiner handelnden Erkenntnis und seinem wesenschaffenden Schauen, entlarvt nicht bloß den Helden, sondern durchleuchtet die dunkle Gefahr, die er besiegt hat und verklärt ihn, indem er ihn überwindet. Aber der Weise ist der letzte Menschentypus und seine Welt die letzte paradigmatische Lebensgestaltung, die dem griechischen Geist gegeben war. Das Klarwerden der Fragen, die Platons Vision bedingen und tragen, hat keine neuen Früchte mehr gezeitigt: die Welt ist griechisch geworden in der Folge der Zeiten, aber der griechische Geist, in diesem Sinne, immer ungriechischer; er hat unvergängliche neue Probleme (und auch Lösungen), doch das eigenst Griechische des τόπος νοητός ist für immer versunken. Und das Losungswort des kommenden, neu schicksalhaften Geistes ist: den Griechen eine Torheit.

Wahrlich eine Torheit für den Griechen! Kants Sternenhimmel glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis und erhellt keinem der einsamen Wanderer — und in der neuen Welt heißt Menschsein: einsam sein — mehr die Pfade. Und das innere Licht gibt nur dem nächsten Schritt die Evidenz der Sicherheit oder — ihren Schein. Von innen strahlt kein Licht mehr in die Welt der Geschehnisse und in ihre seelenfremde Verschlungenheit. Und ob die Angemessenheit der Tat an das Wesen des Subjektes, der einzige Wegweiser, der übrig blieb, wirklich das Wesen trifft, wer kann es wissen, wenn das Subjekt für sich selbst zur Erscheinung, zum Objekt geworden ist; wenn seine innerste und eigenste Wesenheit nur als unendliche Forderung auf einem imaginären Himmel des Seinsollenden ihm entgegengestellt ist;

wenn sie aus einem unermeßlichen Abgrund, der im Subjekt selbst liegt, heraustreten muß, wenn nur das aus dieser tiefsten Tiefe Emporsteigende das Wesen ist und niemand jemals ihren Grund zu betreten und zu erschauen vermag? Die visionäre Wirklichkeit der uns angemessenen Welt, die Kunst, ist damit selbständig geworden: sie ist kein Abbild mehr, denn alle Vorbilder sind versunken; sie ist eine erschaffene Totalität, denn die naturhafte Einheit der metaphysischen Sphären ist für immer zerrissen.

Es soll und kann hier keine Geschichtsphilosophie über die Verwandlung im Aufbau der transzendentalen Orte gegeben werden. Ob hier unser Weitergehen (als Steigen oder als Sinken: gleichviel) der Grund des Wechsels ist, oder ob die Götter Griechenlands von anderen Mächten vertrieben wurden: nicht hier ist der Ort darüber zu sprechen. Und nicht einmal andeutend soll der ganze Weg, der zu unserer Wirklichkeit führt, aufgezeichnet werden: die verführerische Kraft, die noch im toten Griechentum lag, dessen luciferisch blendender Glanz die unheilbaren Risse der Welt immer wieder vergessen und neue, aber dem neuen Wesen der Welt widersprechende und darum immer wieder zerfallende, Einheiten erträumen ließ. So ward aus der Kirche eine neue Polis; aus der paradoxen Verbundenheit der in unrettbarer Sünde verlorenen Seele mit der absurden, aber gewissen Erlösung ein beinahe platonisches Hineinleuchten des Himmels in die irdische Wirklichkeit; aus dem Sprung die Stufenleiter der irdischen und himmlischen Hierarchien. Und bei Giotto und Dante, bei Wolfram und Pisano, bei Thomas und Franciscus wurde die Welt wieder rund, übersichtlich und zur Totalität: der Abgrund verlor die Gefahr der tatsächlichen Tiefe, aber sein ganzes Dunkel ward, ohne an schwarzleuchtender Kraft etwas einzubüßen, zur reinen Oberfläche und fügte sich so in eine abgeschlossene Einheit der Farben zwanglos ein; der Schrei nach Erlösung ward zur Dissonanz im vollendeten rhythmischen System der Welt und machte ein neues, aber nicht minder farbiges und vollendetes Gleichgewicht möglich als das griechische: das der inadäquaten, der heterogenen Intensitäten. Das Unbegreifbare und ewig Unerreichbare der erlösten Welt ward so nahe gebracht: bis zur sichtbaren Ferne. Das jüngste Gericht ward gegenwärtig und ein Glied bloß der bereits als geleistet gedachten Harmonie der Sphären; seine wahre Wesenheit, die die Welt zur philoktetischen Wunde, deren Heilung dem Parakleten vorbehalten ist, verwandelt, mußte vergessen werden. Es ist ein neues, paradoxes Griechentum entstanden: die Ästhetik ist wieder zur Metaphysik geworden.

Zum ersten, aber auch zum letzten Male. Nachdem diese Einheit zerfallen ist, gibt es keine spontane Seinstotalität mehr. Die Quellen,

deren Gewässer die alte Einheit auseinander gerissen haben, sind zwar versiegt, aber die hoffnungslos ausgetrockneten Strombetten haben das Antlitz der Welt für immer zerklüftet. Jede Auferstehung des Griechentums ist nunmehr eine mehr oder weniger bewußte Hypostasis der Ästhetik zur alleinigen Metaphysik; ein Vergewaltigen und ein Vernichtenwollen der Wesenheit von allem, was außerhalb des Bereichs der Kunst liegt, ein Versuch zu vergessen, daß die Kunst nur eine Sphäre von vielen ist, daß sie das Auseinanderfallen und das Nichtausreichen der Welt zur Voraussetzung ihrer Existenz und ihres Bewußtwerdens hat. Diese Überspannung der Substantialität der Kunst muß aber auch ihre Formen belasten und überladen: sie müssen alles selbst hervorbringen, was sonst einfach hingenommene Gegebenheit war; sie müssen also, bevor ihre eigentliche, apriorische Wirksamkeit beginnen könnte, deren Bedingungen, den Gegenstand und seine Umwelt, aus eigener Kraft herbeischaffen. Eine nur hinzunehmende Totalität ist für die Formen nicht mehr gegeben: darum müssen sie das zu Gestaltende entweder so weit verengen und verflüchtigen, daß es von ihnen getragen werden kann, oder es entsteht für sie der Zwang, die Unrealisierbarkeit ihres notwendigen Gegenstandes und die innere Nichtigkeit des einzig möglichen polemisch darzutun und so die Brüchigkeit des Weltaufbaus dennoch in die Formenwelt hineinzutragen.

2.

Dieses Anderswerden der transzendentalen Orientierungspunkte unterwirft die Kunstformen einer geschichtsphilosophischen Dialektik, die aber je nach der apriorischen Heimat der einzelnen Gattungen für jede Form anders ausfallen muß. Es kann geschehen, daß die Umwandlung nur den Gegenstand und die Bedingungen seines Gestaltens trifft und die letzte Beziehung der Form auf ihre transzendentale Existenzberechtigung unberührt läßt; dann entstehen bloß Formveränderungen, die zwar in allen technischen Einzelheiten auseinandergehen, das Urprinzip des Gestaltens jedoch nicht umstoßen. Es ist aber möglich, daß der Wechsel sich gerade im alles bestimmenden *principium stilisationis* der Gattung vollzieht und dadurch notwendig macht, daß demselben Kunstwollen — geschichtsphilosophisch bedingt — verschiedene Kunstformen entsprechen. Dies ist kein gattungschaffender Wandel der Gesinnung; solche sind schon in der griechischen Entwicklung sichtbar geworden, wenn etwa das Problematischwerden von Held und Schicksal das untragische Drama von Euripides ins Leben rief. Da herrscht ein völliges Entsprechen zwischen der apriorischen Bedürftigkeit und dem metaphysischen Leiden des Subjektes, die zum Schaffen treiben und zwischen dem prästabilierten,

ewigen Ort der Form, auf den die vollendete Gestaltung auftrifft. Das gattungsschaffende Prinzip aber, das hier gemeint ist, fordert keinen Wandel der Gesinnung; es nötigt vielmehr dieselbe Gesinnung, sich auf ein neues, vom alten wesensverschiedenes Ziel zu richten. Es bedeutet, daß auch die alte Parallelität der transzendentalen Struktur im gestaltenden Subjekt und in der herausgesetzten Welt der geleisteten Formen zerrissen ist, daß die letzten Grundlagen des Gestaltens heimatlos geworden sind.

Die deutsche Romantik hat den Begriff des Romans, wenn auch nicht immer bis ins Letzte geklärt, mit dem des Romantischen in enge Beziehungen gebracht. Mit großem Recht, denn die Form des Romans ist, wie keine andere, ein Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit. Das Zusammenfallen von Geschichte und Geschichtsphilosophie hatte für Griechenland die Folge, daß jede Kunstart erst dann geboren ward, wenn auf der Sonnenuhr des Geistes abzulesen war, daß gerade ihre Stunde gekommen ist und jede mußte verschwinden, wenn die Urbilder ihres Seins nicht mehr am Horizonte standen. Für die nachgriechische Zeit ist diese philosophische Periodizität verloren. In einer unentwirrbaren Verschlungenheit kreuzen sich hier die Gattungen als Zeichen des echten und des unechten Suchens nach dem nicht mehr klar und eindeutig gegebenen Ziele; ihre Summe ergibt bloß eine geschichtliche Totalität der Empirie, wo man für die einzelnen Formen wohl nach empirischen (soziologischen) Bedingungen ihrer Entstehungsmöglichkeit suchen mag und sie eventuell auch finden kann, wo aber der geschichtsphilosophische Sinn der Periodizität sich niemals mehr auf die symbolisch gewordenen Gattungen konzentriert und auch aus den Gesamtheiten der Zeitalter mehr entziffert und herausgedeutet als in ihnen selbst aufgefunden werden kann. Während aber bei dem kleinsten Erbeben der transzendentalen Bezogenheiten die Lebensimmanenz des Sinnes unrettbar versinken muß, vermag das lebensferne und lebensfremde Wesen sich mit der eigenen Existenz in solcher Weise zu krönen, daß diese Weihe selbst bei größeren Erschütterungen nur verblassen, aber niemals ganz verflattern wird. Darum hat sich die Tragödie, wenn auch verwandelt, so doch in ihrer Essenz unberührt in unsere Zeit herübergerettet, während die Epopöe verschwinden und einer ganz neuen Form, dem Roman, weichen mußte.

Freilich die vollkommene Wandlung des Lebensbegriffes und seiner Beziehung zum Wesen hat auch die Tragödie verändert. Etwas anderes ist es, wenn die Lebensimmanenz des Sinnes mit katastrophaler Klarheit verschwindet und eine durch nichts verworrene, reine Welt dem Wesen überläßt, als wenn diese Immanenz wie durch allmähliges Verzaubertwerden aus dem Kosmos verbannt wird; wenn die Sehnsucht

nach ihrem Wiedererscheinen ungestillt und niemals in zweifelsfreier Hoffnungslosigkeit lebendig bleibt; wenn man das Verlorene in jeder jetzt so ungefügen und wirren Erscheinung, des Lösungswortes harrend, vermuten muß; wenn das Wesen deshalb keine tragische Bühne aus den gefällten Stämmen des Lebenswaldes aufschlagen kann, sondern entweder in dem Brande aller toten Überreste eines verfallenen Lebens zum kurzen Flammendasein erwachen oder diesem ganzen Chaos schroff ablehnend den Rücken kehren und in eine abstrakte Sphäre der ganz reinen Wesenhaftigkeit flüchten muß. Es ist die Beziehung des Wesens zu dem an sich außerdramatischen Leben, die die Stilzweiheit der neueren Tragödie, deren Pole Shakespeare und Alfieri bezeichnen, notwendig macht. Die griechische Tragödie stand jenseits des Dilemmas von Lebensnähe oder Abstraktion, weil für sie die Fülle keine Frage der Annäherung an das Leben, die Transparenz des Dialogs keine Aufhebung seiner Unmittelbarkeit war. Aus welchen geschichtlichen Zufällen oder Notwendigkeiten der Chor auch entstanden sein mag, sein künstlerischer Sinn ist: das Wesen, in einem Jenseits von jedwedem Leben, zur Lebendigkeit und Fülle zu führen. Er konnte deshalb einen Hintergrund abgeben, der geradeso nur die Funktion des Abschließens erfüllt wie die marmorne Atmosphäre zwischen den Reliefgestalten, der aber dennoch voll von Bewegung ist und sich sämtlichen scheinbaren Schwankungen einer nicht aus abstraktem Schema geborenen Handlung anschmiegen, sie in sich aufnehmen und aus Eigenem bereichert dem Drama zurückgeben kann. Er kann den lyrischen Sinn des ganzen Dramas in weiten Worten ertönen lassen, er kann, ohne in sich zu zerfallen, sowohl die niederen, der tragischen Widerlegung bedürftigen Stimmen der kreatürlichen Vernunft, wie die der hohen Übervernünftigkeit des Schicksals in sich vereinen. Sprecher und Chor sind in der griechischen Tragödie aus demselben Wesensgrunde entstiegen, sie sind einander völlig homogen und können deshalb, ohne den Bau zu zerreißen, gänzlich getrennte Funktionen erfüllen; im Chor kann sich die ganze Lyrik der Situation und des Schicksals stauen und den Spielern die alles aussagenden Worte und die alles umfassenden Gebärden der nackt gewordenen tragischen Dialektik überlassen; und sie werden doch niemals anders als durch sanfte Übergänge voneinander geschieden sein. Für keines von beiden ist die Gefahr einer die dramatische Form sprengender Lebensnähe auch nur als ferne Möglichkeit eigen: darum können sich beide zur unschematischen, aber apriorisch vorgezeichneten Fülle ausbreiten.

Aus dem neueren Drama ist das Leben nicht organisch verschwunden, es kann höchstens aus ihm verbannt werden. Aber die Verbannung, die die Klassizisten vollziehen, bedeutet das Anerkennen

nicht nur des Seins, sondern auch der Macht des Verbannten: er ist in jedem Wort und jeder Gebärde, die in angstvoller Selbstüberspannung sich überbieten, um sich von ihm in unbefleckter Ferne zu halten, gegenwärtig; er ist es, der die kahle und berechnete Strenge des aus abstrakter Apriorität erzeugten Aufbaus unsichtbar und ironisch leitet: verengt oder verwirrt, überdeutlich oder abstrus macht. Die andere Tragödie verzehrt das Leben. Sie stellt ihre Helden als lebendige Menschen, inmitten einer bloß lebenhaften Masse auf die Szene und aus der Verworrenheit einer von Lebensschwere beladenen Handlung soll das klare Schicksal allmählich erglühen; soll durch sein Feuer alles bloß Menschliche zur Asche verbrennen, auf daß das nichtige Leben der bloßen Menschen in Nichtigkeit zerfalle, die Affekte der Heldenhaften aber zu tragischen Leidenschaften erbrennen und diese zu schlackenlosen Helden umschmelzen. Damit ist das Heldentum polemisch und problematisch geworden: Heldsein ist nicht mehr die naturhafte Existenzform der Wesenssphäre, sondern ein Sicherheben über das bloß Menschliche sowohl der Masse, wie der eigenen Instinkte. Das hierarchische Problem von Leben und Wesen, das für das griechische Drama ein formendes Apriori war und deshalb nie als Gegenstand zur Gestalt ward, wird so in den tragischen Prozeß selbst hineingezogen; es zerreißt das Drama in einander völlig heterogene Hälften, die nur durch ihr gegenseitiges Negieren und Sichausschließen miteinander verbunden sind: also polemisch und — die Grundlagen gerade dieses Dramas störend — intellektualistisch. Und die Breite des Fundamentes, das so aufgezwungen ist, und die Weite des Weges, den der Held in seiner eigenen Seele zurückerlegen muß, bis er sich als Helden findet, widerstreiten der formgeforderten Schlankheit des dramatischen Aufbaus, nähern es den epischen Formen an; geradeso wie der polemische Akzent des Heldentums (auch in der abstrakten Tragödie) eine Überwucherung von rein lyrischer Lyrik zur notwendigen Folge hat.

Diese Lyrik hat aber noch eine andere Quelle, die ebenfalls aus der verschobenen Beziehung von Wesen und Leben entspringt. Für die Griechen hat das Versinken des Lebens als Sinnesträger die Nähe und die Verwandtschaft der Menschen untereinander nur in eine andere Atmosphäre übertragen, aber nicht vernichtet: jede Gestalt, die hier vorkommt, ist dennoch in gleicher Entfernung vom Allerhalter, vom Wesen, ist also jeder anderen in ihren tiefsten Wurzeln verwandt; alle verstehen einander, denn alle sprechen die gleiche Sprache, alle vertrauen einander, wenn auch als Todfeinde, denn alle streben in gleicher Weise dem gleichen Zentrum zu und bewegen sich auf der gleichen Höhe einer innerlich wesensgleichen Existenz. Wenn

aber das Wesen, wie im neueren Drama, nur nach hierarchischem Wettkampf mit dem Leben sich offenbaren und zu behaupten vermag, wenn jede Gestalt diesen Wettstreit als Voraussetzung ihrer Existenz oder als bewegendes Element ihres Daseins in sich trägt, dann muß jede der *dramatis personae* mit nur ihr eigenem Faden an ihr gebärendes Schicksal gebunden sein; dann muß jede aus der Einsamkeit stammen und in unaufhebbarer Einsamkeit inmitten der anderen Einsamen dem letzten tragischen Alleinsein zueilen; dann muß jedes tragische Wort unverstanden verklingen und keine tragische Tat wird eine adäquat aufnehmende Resonanz finden können. Die Einsamkeit ist aber etwas Paradox-Dramatisches: sie ist die eigentliche Essenz des Tragischen, denn die im Schicksal selbstgewordene Seele kann Sternenbrüder haben, aber keinen Gefährten. Die dramatische Äußerungsform jedoch — der Dialog — setzt eine hohe Gemeinsamkeit dieser Einsamen voraus, um mehrstimmig, um wirklich dialogisch, dramatisch zu bleiben. Die Sprache des absolut Einsamen ist lyrisch, ist monologisch, im Zwiegespräch tritt das Inkognito seiner Seele zu stark zutage und überflutet und belastet die Eindeutigkeit und die Schärfe von Rede und Widerrede. Und diese Einsamkeit ist tiefer als die von der tragischen Form, der Beziehung zum Schicksal, erforderte (in der ja auch die griechischen Helden gelebt haben): sie muß sich selbst zum Problem werden und das tragische Problem vertiefend und verwirrend an seine Stelle treten. Diese Einsamkeit ist nicht bloß der Rausch der vom Schicksal erfaßten, zum Gesang gewordenen Seele, sie ist zugleich die Qual der zum Alleinsein verdammten, sich nach Gemeinschaft verzehrenden Kreatur. Diese Einsamkeit entläßt aus sich neue tragische Probleme, das eigentliche Problem der neuen Tragödie: das Vertrauen. Die in Leben gehüllte, aber wesenserfüllte Seele des neuen Helden wird niemals begreifen können, daß unter dem gleichen Mantel des Lebens nicht auch die gleiche Wesenhaftigkeit wohnen muß; sie weiß von einer Gleichheit aller, die sich gefunden haben und kann nicht begreifen, daß dies ihr Wissen nicht aus dieser Welt stammt, daß die innere Zweifelsfreiheit dieses Wissens keine Gewähr dafür bieten kann, daß es für dieses Leben konstitutiv sei; sie weiß von der Idee ihres Selbst, die, sie bewegend, in ihr lebendig ist, sie muß daher daran glauben, daß das Menschengewühl des Lebens, das sie umgibt, nur ein verwirrter Fastnachtsscherz ist, in dem, bei dem ersten Wort aus dem Wesen, die Masken fallen und unbekannte Brüder einander umarmen müssen. Sie weiß es und sucht es und findet sich selbst, allein, im Schicksal. Und in ihre Ekstase des Sichgefunden-habens mischt sich anklagend-elegisch die Trauer des Weges, der hierher geführt hat: die Enttäuschung über das Leben, das nicht

einmal eine Karikatur dessen war, was ihre Schicksalsweisheit so hellseherisch klar verkündet hat, dessen Glaube ihr die Kraft gab, den Weg im Dunkeln allein zu gehen. Diese Einsamkeit ist nicht nur dramatisch, sondern auch psychologisch, denn sie ist nicht allein die Apriorität aller *dramatis personae,* sondern zugleich das Erleben des zum Helden werdenden Menschen; und wenn die Psychologie im Drama nicht unverarbeiteter Rohstoff bleiben soll, so kann sie sich nur als Seelenlyrik äußern.

Die große Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit. Darum kann das Drama, wenn das Sein die sich spontan abrundende und sinnlich gegenwärtige Totalität verloren hat, in seiner Formapriorität dennoch eine vielleicht problematische, aber trotzdem alles enthaltende und in sich abschließende Welt finden. Für die große Epik ist dies unmöglich. Für sie ist die jeweilige Gegebenheit der Welt ein letztes Prinzip, sie ist in ihrem entscheidenden und alles bestimmenden transzendentalen Grunde empirisch; sie kann das Leben manchmal beschleunigen, kann Verstecktes oder Verkümmertes zu einem ihm immanenten utopischen Ende führen, aber Weite und Tiefe, Abrundung und Versinnlichung, Reichtum und Geordnetsein des geschichtlich gegebenen Lebens wird sie niemals aus der Form heraus überwinden können. Jeder Versuch einer wahrhaft utopischen Epik wird scheitern müssen, denn sie muß subjektiv oder objektiv über die Empirie hinausgehen und deshalb ins Lyrische oder Dramatische transzendieren. Und diese Transzendenz kann für die Epik niemals fruchtbar werden. Es hat vielleicht Zeiten gegeben — vereinzelte Märchen bewahren Fragmente dieser verschollenen Welten — wo das jetzt nur utopisch Erlangbare in visionärer Sichtbarkeit gegenwärtig war; und Epiker solcher Zeiten hatten die Empirie nicht verlassen müssen, um die transzendente Wirklichkeit als allein seiende darzustellen; ja, sie konnten einfache Erzähler von Begebenheiten sein, so wie die Schöpfer der beflügelten assyrischen Urwesen sich gewiß — und mit Recht — für Naturalisten hielten. Doch schon für Homer ist das Transzendente unlösbar in das irdische Dasein verwoben, und seine Unnachahmlichkeit beruht gerade auf dem restlosen Gelingen dieses Immanentwerdens.

Diese unzerreißbare Gebundenheit an das Dasein und das Sosein der Wirklichkeit, die entscheidende Grenze zwischen Epik und Dramatik, ist eine notwendige Folge des Gegenstandes der Epik: des Lebens. Während der Begriff des Wesens schon durch sein einfaches Setzen zur Transzendenz führt, sich aber dort zu einem neuen höheren Sein kristallisiert und so durch seine Form ein sollendes Sein ausdrückt, das in seiner formgeborenen Realität von den inhaltlichen

Gegebenheiten des bloß Seienden unabhängig bleibt, schließt der Begriff des Lebens eine solche Gegenständlichkeit der aufgefangenen und geronnenen Transzendenz aus. Die Welten des Wesens sind durch der Formen Kraft über das Dasein gespannt und ihre Art und ihre Inhalte werden nur durch die inneren Möglichkeiten dieser Kraft bedingt. Die Welten des Lebens verharren hier, sie werden von den Formen nur aufgenommen und gestaltet, nur auf ihren eingeborenen Sinn gebracht. Und die Formen, die hier nur die Rolle des Sokrates bei der Geburt der Gedanken spielen dürfen, werden niemals aus Eigenem etwas ins Leben zaubern können, was nicht bereits in ihm gelegen ist. Der Charakter, den das Drama schafft — dies ist nur ein anderer Ausdruck für dasselbe Verhältnis —, ist das intelligible Ich des Menschen, der der Epik das empirische Ich. Das Sollen, in dessen verzweifelte Intensität das auf der Erde vogelfrei gewordene Wesen flüchtet, kann sich im intelligiblen Ich als normative Psychologie des Helden objektivieren, im empirischen Ich bleibt es ein Sollen. Seine Kraft ist eine bloß psychologische, gleichartig den anderen Elementen der Seele; sein Zielsetzen ist ein empirisches, gleichartig den anderen vom Menschen oder seiner Umwelt gegebenen möglichen Bestrebungen; seine Inhalte sind geschichtliche, gleichartig den anderen, vom Lauf der Zeiten hervorgebrachten und sind von dem Boden, auf dem sie gewachsen sind, nicht loszureißen: sie können verwelken, aber niemals zu neuem ätherischen Dasein erwachen. Das Sollen tötet das Leben, und der dramatische Held umgürtet sich mit den symbolischen Attributen der sinnfälligen Erscheinung des Lebens nur deshalb, um die symbolische Zeremonie des Sterbens als Sichtbarwerden der seienden Transzendenz sinnfällig vollziehen zu können; die Menschen der Epik müssen aber leben, sonst zerreißen oder verkümmern sie das Element, das sie trägt, umgibt und erfüllt. (Das Sollen tötet das Leben, und jeder Begriff drückt ein Sollen des Gegenstandes aus: darum kann das Denken niemals zu einer wirklichen Definition des Lebens kommen, und vielleicht darum ist die Kunstphilosophie der Tragödie so viel adäquater als der Epik.) Das Sollen tötet das Leben und ein aus sollendem Sein erbauter Held der Epopöe wird immer nur ein Schatten des lebenden Menschen der geschichtlichen Wirklichkeit sein; sein Schatten, aber niemals sein Urbild, und die Welt, die ihm als Erleben und Abenteuer aufgegeben ist, nur ein verdünnter Abguß des Tatsächlichen und niemals ihr Kern und ihre Essenz. Die utopische Stilisierung der Epik kann nur Distanzen schaffen, aber auch diese Distanzen bleiben die zwischen Empirie und Empirie, und der Abstand und seine Trauer und seine Hoheit verwandeln nur den Ton in einen rhetorischen und können zwar die

schönsten Früchte einer elegischen Lyrik tragen, aber niemals kann aus dem bloßen Distanzsetzen ein über das Sein hinausgehender Inhalt zum lebendigen Leben erwachen und zu selbstherrlicher Wirklichkeit werden. Ob diese Distanz vorwärts oder zurück weist, ob sie ein Hinauf oder ein Herunter dem Leben gegenüber bezeichnet: es ist niemals das Schaffen einer neuen Realität, sondern immer nur ein subjektives Spiegeln der bereits daseienden. Die Helden Vergils leben ein kühles und gemessenes Schattendasein, gespeist vom Blut einer schönen Inbrunst, die sich geopfert hat, um das für immer Entschwundene heraufzubeschwören, und die Zolasche Monumentalität ist nur die monotone Ergriffenheit vor der vielfältigen und doch übersichtlichen Verzweigung eines soziologischen Kategoriensystems, das das Leben seiner Gegenwart vollständig zu begreifen sich anmaßt.

Es gibt eine große Epik, aber das Drama bedarf niemals dieses Attributes und muß sich seiner stets erwehren. Denn das aus sich heraus substanzvolle und aus Substantialität runde Kosmos des Dramas kennt keinen Kontrast von Ganzheit und Ausschnitt, keine Entgegensetzung von Fall und Symptom: existieren bedeutet Kosmossein für das Drama, das Erfassen des Wesens den Besitz seiner Totalität. Mit dem Begriff des Lebens ist jedoch die Notwendigkeit seiner Totalität nicht mitgesetzt, es enthält geradeso die relative Unabhängigkeit jedes in sich selbständigen Lebewesens von jeglicher, darüber hinausweisender Bindung, wie die ebenfalls relative Unvermeidlichkeit und Unentbehrlichkeit solcher Bindungen. Darum kann es epische Formen geben, deren Gegenstand nicht die Totalität des Lebens ist, sondern ein Ausschnitt, ein in sich lebensfähiger Bruchteil des Daseins. Darum aber ist der Begriff der Totalität für die Epik kein aus den gebärenden Formen geborener, kein transzendentaler, wie im Drama, sondern ein empirisch-metaphysischer, der Transzendenz und Immanenz untrennbar in sich vereinigt. Denn Subjekt und Objekt fallen in der Epik nicht zusammen, wie im Drama, wo die gestaltende Subjektivität — aus der Werkperspektive gesehen — nur ein Grenzbegriff ist, eine Art von Bewußtsein überhaupt, sondern sind klar und deutlich im Werke selbst vorhanden und voneinander geschieden; und da aus der formgewollten Empirität des Gegenstandes ein empirisches, gestaltendes Subjekt folgt, kann dieses niemals der Grund und die Gewähr der Totalität der herausgestellten Welt sein. Die Totalität kann sich nur aus der Inhaltlichkeit des Objekts mit wahrer Evidenz ergeben: sie ist metasubjektiv, transzendent, eine Offenbarung und eine Gnade. Das Subjekt der Epik ist immer der empirische Mensch des Lebens, aber seine schaffende, das Leben meisternde Anmaßung verwandelt sich in der großen Epik in Demut, in Schauen, in stummes Erstaunen vor dem hell heranleuch-

tenden Sinn, der ihm, dem einfachen Menschen des gewöhnlichen Daseins so unerwartet selbstverständlich im Leben selbst sichtbar geworden ist.

Das Subjekt der kleineren epischen Formen steht beherrschender und selbstherrlicher seinem Objekte gegenüber. Mag der Erzähler — es kann und soll hier hier kein System der epischen Formen, nicht einmal andeutungsweise gegeben werden — mit kühler und überlegener Chronistengebärde dem merkwürdigen Walten des Zufalls, der die Geschicke der Menschen für sie sinnlos und vernichtend, für uns Abgründe aufdeckend und ergötzlich durcheinanderwirft, zusehen; mag er einen kleinen Winkel der Welt als geordnet blühenden Garten, umgeben von den grenzenlosen und chaotischen Wüsten des Lebens, gerührt zur alleinigen Wirklichkeit erheben; mag er ergriffen und gefaßt das seltsame und tiefe Welterleben eines Menschen in ein stark geformtes und objektiviertes Schicksal gerinnen lassen: immer ist es seine Subjektivität, die aus der maßlosen Unendlichkeit des Weltgeschehens ein Stück herausreißt, ihm ein selbständiges Leben verleiht und das Ganze, aus dem es entnommen wurde, nur als Empfindung und Denken der Gestalten, nur als unwillkürliches Weiterspinnen abgerissener Kausalreihen, nur als Spiegelung einer an sich seienden Wirklichkeit in die Welt des Werks hineinscheinen läßt. Die Abrundung dieser epischen Formen ist deshalb eine subjektive: ein Lebensstück wird vom Dichter in eine sie heraushebende, betonende, und vom Lebensganzen abhebende Umwelt versetzt; und Auswahl und Abgrenzung tragen im Werk selbst den Stempel ihres Ursprungs aus Willen und Wissen des Subjektes: sie sind mehr oder weniger lyrischer Natur. Die Relativität von Selbständigkeit und Allgebundenheit der Lebewesen und ihrer — organisch auf sich gestellten — ebenfalls lebendigen Vereinigungen kann aufgehoben, zur Form gehoben werden, wenn eine bewußte Setzung des schaffenden Werksubjekts einen immanent herausstrahlenden Sinn in dem isolierten Dasein gerade dieses Lebensstückes zur Evidenz bringt. Die formende, Gestalt und Grenze gebietende, Tat des Subjekts, diese Souveränität im beherrschenden Schaffen des Gegenstandes ist die Lyrik der epischen Formen ohne Totalität. Diese Lyrik ist hier die letzte epische Einheit; sie ist kein Schwelgen eines vereinsamten Ichs in der gegenstandsfreien Kontemplation seines Selbst, keine Auflösung des Objekts in Sensationen und Stimmungen, sondern, normgeboren und formenschaffend, trägt sie die Existenz alles Gestalteten. Doch mit der Bedeutsamkeit und Schwere des Lebensausschnitts muß die unmittelbar strömende Wucht dieser Lyrik wachsen; das Gleichgewicht des Werks ist das des setzenden Subjekts und des von ihm herausgestellten und emporgehobenen Gegenstandes. In der

Form der isolierten Merkwürdigkeit und Fragwürdigkeit des Lebens, in der Novelle, muß sich diese Lyrik noch ganz hinter den harten Linien der vereinzelt herausgemeißelten Begebenheit verstecken: die Lyrik ist hier noch reine Auswahl: die schreiende Willkür des beglückenden und vernichtenden, aber immer grundlos darniederfahrenden Zufalls kann nur durch sein klares, kommentarloses, rein gegenständliches Erfassen balanziert werden. Die Novelle ist die am reinsten artistische Form: der letzte Sinn alles künstlerischen Formens wird von ihr als Stimmung, als inhaltlicher Sinn des Gestaltens, wenn auch eben deshalb abstrakt, ausgesprochen. Indem die Sinnlosigkeit in unverschleierter, nichts beschönigender Nacktheit erblickt wird, gibt ihr die bannende Macht dieses furchtlosen und hoffnungslosen Blickes die Weihe der Form: die Sinnlosigkeit wird, als Sinnlosigkeit, zur Gestalt: sie ist ewig geworden, von der Form bejaht, aufgehoben und erlöst. Zwischen der Novelle und den lyrisch-epischen Formen ist ein Sprung. Sobald das von der Form zum Sinn Erhobene auch seinem Inhalte nach, wenn auch nur relativ, sinnvoll ist, muß das stumm gewordene Subjekt nach eigenen Worten ringen, die vom relativen Sinn der gestalteten Begebenheit eine Brücke zum Absoluten bauen. In der Idylle verschmilzt diese Lyrik noch fast vollständig mit den Umrissen der Menschen und der Dinge; sie ist es ja, die diesen Umrissen das Weiche und das Luftige der friedevollen Abgeschiedenheit, die selige Getrenntheit von den Stürmen, die draußen wüten, verleiht. Nur wo die Idylle zur Epopöe transzendiert, wie in Goethes und Hebbels »großen Idyllen«, wo das Ganze des Lebens mit allen seinen Gefahren, wenn auch von weiten Fernen gedämpft und gebändigt, in die Geschehnisse selbst hineinspielt, muß die Stimme des Dichters selbst ertönen, muß seine Hand die heilsamen Distanzen schaffen: damit weder das siegende Glück seiner Helden zur unwürdigen Genügsamkeit derer werde, die vor einer allzu gegenwärtigen Nähe des nicht überwundenen, sondern bloß für sie beseitigten Elends feig abrücken, noch die Gefahren und das Erbeben der Lebenstotalität, das diese verursacht, zu blassen Schemen werden, den Jubel der Rettung zur nichtigen Farce erniedrigend. Und zum klaren und breit strömenden Allesaussagen erwächst diese Lyrik, wo das Geschehnis in seiner episch objektivierten Gegenständlichkeit der Träger und das Symbol eines unendlichen Gefühls wird; wo eine Seele der Held ist und ihre Sehnsucht die Handlung — Chantefable nannte ich einmal von Ch. L. Philippe sprechend diese Form —; wo der Gegenstand, das gestaltete Ereignis etwas Vereinzeltes bleibt und bleiben soll, wo aber in dem Erlebnis, das das Ereignis aufnimmt und ausstrahlt, der letzte Sinn des ganzen Lebens, die sinngebende und leben-

bezwingende Macht des Dichters niedergelegt ist. Doch auch diese Macht ist eine lyrische: es ist die Persönlichkeit des Dichters, die in bewußter Selbstherrlichkeit die eigene Deutung des Weltsinnes — die Ereignisse als Instrumente meisternd — ertönen läßt, nicht aber ihnen als Hütern des geheimen Wortes den Sinn ablauscht; es ist nicht die Totalität des Lebens, die gestaltet wird, sondern die Beziehung, die wertende oder verwerfende Stellung des Dichters, der als empirisches Subjekt in seiner ganzen Größe, aber auch in seiner ganzen kreatürlichen Begrenztheit die Bühne der Gestaltung betritt, zu dieser Totalität des Lebens.

Und auch das Vernichten des Objekts durch das zum Alleinherrscher des Seins gewordene Subjekt vermag keine Totalität des Lebens, die ihrem Begriffe gemäß eine extensive ist, aus sich zu entlassen: wie hoch es sich auch über seine Objekte erhebt, immer sind es nur einzelne Objekte, die es in dieser Weise als souveränen Besitz erwirbt, und eine solche Summe wird niemals eine wirkliche Totalität ergeben. Denn auch dieses erhaben-humoristische Subjekt bleibt ein empirisches, seine Gestaltung eine Stellungnahme zu seinen, ihm dem Wesen nach dennoch gleichgearteten Objekten; und der Kreis, den es um das von ihm als Welt Ausgeschiedene und Abgerundete zieht, bezeichnet nur die Grenze des Subjekts und keine eines irgendwie in sich kompletten Kosmos. Die Seele des Humoristen dürstet nach einer echteren Substanzialität als ihm das Leben bieten könnte; deshalb zerschlägt er alle Formen und Grenzen der zerbrechlichen Totalität des Lebens, um zur einzig wahren Quelle des Lebens, zum reinen, weltbeherrschenden Ich zu gelangen. Aber mit dem Zusammenbrechen der Objektswelt ist auch das Subjekt zum Fragment geworden; nur das Ich ist seiend geblieben, doch auch seine Existenz zerrinnt in der Substanzlosigkeit der selbstgeschaffenen Trümmerwelt. Diese Subjektivität will alles gestalten und kann gerade deshalb nur einen Ausschnitt spiegeln.

Dies ist das Paradoxon der Subjektivität der großen Epik, ihr »wirf weg, damit du gewinnst«: jede schöpferische Subjektivität wird lyrisch und nur die blos hinnehmende, die sich in Demut zum reinen Aufnahmeorgan der Welt verwandelnde vermag der Gnade: der Offenbarung des Ganzen, teilhaftig zu werden. Es ist der Sprung von der »*Vita nuova*« zur »*Divina comoedia*«, vom »Werther« zum »Wilhelm Meister«; es ist der Sprung, den Cervantes vollzogen hat, der, selbst verstummend, den Welthumor des »Don Quixote« laut werden läßt, während Sternes und Jean Pauls herrlich laute Stimmen bloß subjektive Spiegelungen eines bloß subjektiven und darum begrenzten, engen und willkürlichen Weltbruchstückes bieten. Dies ist kein Werturteil, sondern

ein gattungbestimmendes Apriori: das Ganze des Lebens läßt keinen transzendentalen Mittelpunkt in sich aufweisen und duldet es nicht, daß eine seiner Zellen sich zu seiner Beherrscherin erhebe. Nur wenn ein Subjekt, weit abgetrennt von jeglichem Leben und seiner notwendig mitgesetzten Empirie, in der reinen Höhe der Wesenhaftigkeit thront, wenn es nichts mehr ist als der Träger der transzendentalen Synthesis, vermag es in seiner Struktur alle Bedingungen der Totalität zu bergen und seine Grenze zur Grenze der Welt zu verwandeln. Ein solches Subjekt kann aber in der Epik nicht vorkommen: Epik ist Leben, Immanenz, Empirie, und Dantes »Paradiso« ist dem Leben wesensverwandter als die strotzende Fülle Shakespeares.

Die synthetische Macht der Wesenssphäre verdichtet sich in der konstruktiven Totalität des dramatischen Problems: das vom Problem aus Notwendige, sei es Seele oder Begebenheit, gewinnt Dasein aus seinen Beziehungen zum Zentrum; die immanente Dialektik dieser Einheit verleiht jeder Einzelerscheinung das ihr — je nach der Entfernung vom Zentrum und dem Gewicht für das Problem — zukommende Sein. Das Problem ist hier unaussprechbar, weil es die konkrete Idee des Ganzen ist, weil nur das Zusammenklingen aller Stimmen den Reichtum an Inhalt, der darin verborgen ist, zu heben vermag. Für das Leben ist aber das Problem eine Abstraktion; die Beziehung einer Gestalt auf ein Problem kann niemals deren ganze Lebensfülle in sich aufnehmen, und jedes Ereignis der Lebenssphäre muß sich zum Problem allegorisch verhalten. Wohl vermag die hohe Kunst Goethes in den von Hebbel mit Recht »dramatisch« genannten »Wahlverwandtschaften« alles in Bezug auf das zentrale Problem abzutönen und abzuwägen, aber selbst die von vorneherein in die engen Kanäle des Problems geleiteten Seelen können sich hier nicht zum wirklichen Dasein ausleben; selbst die auf das Problem hin engbeschnittene Handlung rundet sich nicht zur Ganzheit ab; selbst um das zierlich schmale Gehäuse dieser kleinen Welt zu füllen, ist der Dichter gezwungen, fremde Elemente mithinein zu beziehen, und wenn dies auch überall so geglückt wäre, wie in einzelnen Momenten des äußersten Taktes an Arrangement, könnte es keine Totalität ergeben. Und die »dramatische« Konzentration des Nibelungenliedes ist ein schöner, *pro domo* entstandener Irrtum Hebbels: die verzweifelte Anstrengung eines großen Dichters, die in der veränderten Welt zerfallende epische Einheit eines wirklich epischen Stoffes zu retten. Die übermenschliche Gestalt Brunhilds ist bereits zur Mischung von Weib und Walküre gesunken, den schwachen Freier Gunther zur haltlosen Fragwürdigkeit erniedrigend, und aus dem Drachentöter Siegfried haben sich nur vereinzelte Märchenmotive in die Rittergestalt hinübergerettet. Hier ist das Problem

von Treue und Rache, von Hagen und Kriemhild freilich die Rettung. Aber ein verzweifelter, ein rein artistischer Versuch: mit den Mitteln der Komposition, mit Aufbau und Organisation eine Einheit herzustellen, die gewächsmäßig nicht mehr gegeben ist. Ein verzweifelter Versuch und ein heldenhaftes Scheitern. Denn eine Einheit kann wohl zustande kommen, aber niemals eine wirkliche Ganzheit. In der Handlung der Ilias — ohne Anfang und ohne Abschluß — erblüht ein geschlossener Kosmos zu alles umfassendem Leben; die klar komponierte Einheit des Nibelungenliedes birgt Leben und Verwesung, Schlösser und Ruinen hinter ihrer kunstvoll gegliederten Fassade.

3.

Epopöe und Roman, die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den geschichtsphilosophischen Gegebenheiten, die sie zur Gestaltung vorfinden. Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. Es wäre oberflächlich und nur artistisch, in Vers und Prosa die einzigen und entscheidenden gattungsbestimmenden Kennzeichen zu suchen. Sowohl für die Epik, wie für die Tragödie ist der Vers kein letztes Konstituens, wohl aber ein tiefes Symptom, ein Scheidewasser, das ihr eigentliches Wesen am eigentlichsten und echtesten zur Erscheinung bringt. Der tragische Vers ist scharf und hart, isolierend und Distanzen schaffend. Er umkleidet die Helden mit der ganzen Tiefe ihrer formgeborenen Einsamkeit, läßt keine anderen Beziehungen als die des Kampfes und der Vernichtung zwischen ihnen aufkommen; in seiner Lyrik kann Verzweiflung und Rausch des Weges und des Endes ertönen, kann das Unermeßliche des Abgrunds, über dem diese Wesenhaftigkeit schwebt, erglänzen, aber niemals wird — was die Prosa zuweilen zuläßt — ein bloß seelisch-menschliches Einverständnis zwischen den Gestalten durchbrechen, niemals wird die Verzweiflung zur Elegie und der Rausch zur Sehnsucht nach den eigenen Höhen werden, niemals kann die Seele ihren Abgrund in psychologistischer Eitelkeit zu ermessen suchen und sich im Spiegel der eigenen Tiefe selbstgefällig bewundern. Der dramatische Vers — so ungefähr schrieb es Schiller an Goethe — entlarvt jede Trivialität der tragischen Erfindung, er besitzt eine spezifische Schärfe und Schwere, vor der nichts bloß Lebenhaftes, ein anderer Ausdruck nur für das dramatisch Triviale, bestehen kann: an dem Gewichtsgegensatz zwischen Sprache und Gehalt muß

sich die triviale Gesinnung verheben. Auch der epische Vers schafft Distanzen, aber Distanzen bedeuten in der Lebenssphäre eine Beseligung und eine Leichtigkeit, ein Lockererwerden der Bande, die Dinge und Menschen unwürdig umschlingen, ein Aufheben jener Dumpfheit und Gedrücktheit, die an dem Leben, an und für sich genommen, haftet, die nur in einzelnen glücklichen Augenblicken sich zerstreut; und gerade diese sollen durch das Distanzieren des epischen Verses zum Lebensniveau werden. Die Wirkung des Verses ist also hier eine entgegengesetzte, gerade weil seine unmittelbaren Folgen die gleichen sind: Vertilgung der Trivialität und Näherkommen dem eigenen Wesen. Denn das Triviale ist für die Sphäre des Lebens, für die Epik: die Schwere, so wie es für die Tragödie die Leichtigkeit war. Die gegenständliche Gewähr dafür, daß die völlige Entfernung alles Lebenhaften keine leere Abstraktion vom Leben ist, sondern ein Existentwerden des Wesens, kann nur in der Konsistenz liegen, die diese lebensfernen Gestaltungen erhalten: nur wenn ihr Sein, über allen Vergleich mit dem Leben hinaus, erfüllter, gerundeter und gewichtiger geworden ist, als jede Sehnsucht nach Erfüllung es zu wünschen vermag, erscheint es in abtastbarer Evidenz, daß die tragische Stilisierung geleistet ist; und jede Leichtigkeit oder Blässe, die freilich nichts mit dem banausischen Begriff von Unlebendigsein zu tun hat, zeigt, daß die normativ tragische Gesinnung nicht vorhanden war, zeigt, bei aller psychologischen Feinheit und lyrischen Sorgfalt der Einzelerfindung, die Trivialität des Werkes auf.

Für das Leben bedeutet aber Schwere: die Abwesenheit des gegenwärtigen Sinnes, die unauflösbare Befangenheit in sinnlosen Kausalverknüpfungen, das Verkümmern in unfruchtbarer Erdennähe und Himmelsferne, das Beharrenmüssen und Sichnichtbefreienkönnen aus den Fesseln der bloßen brutalen Stofflichkeit, das, was für die besten immanenten Kräfte des Lebens das stete Ziel der Überwindung ist; mit dem Wertbegriff der Form ausgedrückt: Trivialität. Die selig daseiende Totalität des Lebens ist in prästabilierter Harmonie dem epischen Verse zugeordnet: schon der vordichterische Prozeß einer mythologischen Umspannung alles Lebens hat das Sein von jeder trivialen Schwere gereinigt, und in den Versen Homers öffnen sich bloß die zum Aufblühen bereiten Knospen dieses Frühlings. Aber der Vers kann nur den leisen Anstoß zum Aufspringen herbeiführen, nur das aus allen Fesseln Gelöste mit dem Kranze der Freiheit umwinden. Wenn die Tat des Dichters ein Ausgraben des verschütteten Sinnes ist, wenn seine Helden erst ihre Kerker sprengen und ihre erträumte Heimat der ersehnten Freiheit von Erdenschwere erst in schweren Kämpfen erobern oder auf mühseligen Irrfahrten suchen

müssen, dann reicht die Macht des Verses nicht aus, um diesen Abstand — den Abgrund mit einem Blütenteppich verdeckend — zum gangbaren Weg zu verwandeln. Denn die Leichtigkeit der großen Epik ist nur die konkret immanente Utopie der geschichtlichen Stunde, und die formende Entrücktheit, die der Vers allem, was er trägt, verleiht, muß dann der Epik ihre große Subjektslosigkeit und Totalität rauben: sie zur Idylle oder zum lyrischen Spiel verwandeln. Denn die Leichtigkeit der großen Epik ist nur durch ein wirkliches Abwerfen der niederziehenden Fesseln ein Wert und eine wirklichkeitsschaffende Macht. Das Vergessen der Sklaverei in schönen Spielen der freigewordenen Phantasie oder im gefaßten Flüchten auf selige Inseln, unauffindbar auf der Landkarte der Welt der trivialen Gebundenheit, kann niemals zur großen Epik führen. In Zeiten, denen diese Leichtigkeit nicht mehr gegeben ist, ist der Vers aus der großen Epik verbannt, oder er verwandelt sich unversehens und unbeabsichtigt in einen lyrischen. Nur die Prosa kann dann das Leiden und den Lorbeer, den Kampf und die Krönung, den Weg und die Weihe gleich stark umfassen; nur ihre ungebundene Schmiegsamkeit und ihre rhythmenlose Bindung treffen mit gleicher Kraft die Fesseln und die Freiheit, die gegebene Schwere und die erkämpfte Leichtigkeit der vom gefundenen Sinn nunmehr immanent erstrahlenden Welt. Es ist kein Zufall, daß das Zerfallen der liedgewordenen Wirklichkeit in Cervantes' Prosa zur leiderfüllten Leichtigkeit der großen Epik erwuchs, wo der heitere Tanz von Ariostos Vers ein Spiel, eine Lyrik blieb; es ist kein Zufall, daß der Epiker Goethe seine Idylle in Verse goß und für die Totalität des Meisterromans die Prosa erwählte. In der Welt des Abstandes wird jeder epische Vers zur Lyrik — die Verse »Don Juans« und »Onegins« gesellen sich den großen Humoristen zu —, denn im Vers wird alles Verborgene offenbar, und der Abstand, den der bedächtige Schritt der Prosa kunstvoll durch den sich allmählich nähernden Sinn überwindet, tritt nackt, verhöhnt, mit Füßen getreten oder als vergessener Traum im schnellen Flug der Verse zutage.

Auch Dantes Verse sind lyrischer als die von Homer, aber doch nicht lyrisch: sie verdichten und vereinen den Balladenton zur Epopöe. Die Immanenz des Lebenssinnes ist für Dantes Welt da und gegenwärtig, aber im Jenseits: sie ist die vollendete Immanenz des Transzendenten. Der Abstand in der gewöhnlichen Welt des Lebens ist zur Unüberwindbarkeit gesteigert, aber jenseits dieser Welt findet jeder Verirrte seine auf ihn von Ewigkeit her wartende Heimat; jeder hier einsam verklingenden Stimme harrt dort der Chorgesang, der ihren Ton aufnimmt, zur Harmonie führt und durch sie zur Harmonie wird. Die abstandsvolle Welt liegt weit ausgebreitet und chaotisch

sich ballend unterhalb der strahlenden Himmelsrose des sinnfällig gewordenen Sinnes und ist in jedem Augenblicke sichtbar und unverhüllt. Jeder Bewohner der jenseitigen Heimat stammt aus ihr, jeder ist mit des Schicksals unlösbarer Macht an sie gebunden, aber jeder erkennt sie und überblickt sie in ihrer Brüchigkeit und Schwere erst, wenn sein sinnvoll gewordener Weg zu Ende gelaufen ist; jede Gestalt singt ihr vereinzeltes Schicksal, besingt die isolierte Begebenheit, in der das ihr Zubestimmte klargeworden ist: eine Ballade. Und so wie die Totalität des transzendenten Weltaufbaus für jedes Einzelgeschick das vorbestimmte, sinngebende und umfassende Apriori ist, so umhüllt das steigende Begreifen dieses Gebäudes, seiner Struktur und seiner Schönheit — das große Erlebnis des irrenden Dante — alles mit der Einheit seines nunmehr geoffenbarten Sinnes: die Erkenntnis Dantes verwandelt das Einzelne zum Baustein des Ganzen, die Balladen werden zu Gesängen einer Epopöe. Doch nur im Jenseits ist der Sinn dieser Welt abstandslos sichtbar und immanent geworden. In dieser Welt ist die Totalität eine brüchige oder ersehnte, und die Verse Wolframs oder Gottfrieds sind nur lyrischer Schmuck ihrer Romane, und die Balladenhaftigkeit des Nibelungenliedes kann nur kompositionell verdeckt, aber nicht zur weltumfassenden Totalität abgerundet werden.

Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen. Die gegebene Struktur des Gegenstandes — das Suchen ist nur der vom Subjekt aus gesehene Ausdruck dafür, daß sowohl das objektive Lebensganze wie seine Beziehung zu den Subjekten nichts selbstverständlich Harmonisches an sich hat — gibt die Gesinnung zur Gestaltung an: alle Risse und Abgründe, die die geschichtliche Situation in sich trägt, müssen in die Gestaltung einbezogen und können und sollen nicht mit Mitteln der Komposition verdeckt werden. So objektiviert sich die formbestimmende Grundgesinnung des Romans als Psychologie der Romanhelden: sie sind Suchende. Die einfache Tatsache des Suchens zeigt an, daß weder Ziele noch Wege unmittelbar gegeben sein können, oder daß ihr psychologisch unmittelbares und unerschütterliches Gegebensein keine evidente Erkenntnis wahrhaft seiender Zusammenhänge oder ethischer Notwendigkeiten ist, sondern nur eine seelische Tatsache, der weder in der Welt der Objekte noch in der der Normen etwas entsprechen muß. Anders ausgedrückt: es kann Verbrechen oder Wahnsinn sein; und die Grenzen, die das Verbrechen von dem bejahten Heldentum, den Wahnsinn von der das Leben meisternden Weisheit trennen, sind gleitende, bloß psychologische Grenzen, wenn

das erreichte Ende sich auch in der schrecklichen Klarheit des offensichtlich gewordenen, hoffnungslosen Verirrtseins von der gewöhnlichen Wirklichkeit abhebt. Epopöe und Tragödie kennen in diesem Sinn kein Verbrechen und keinen Wahnsinn. Das, was vom Alltagsgebrauch der Begriffe Verbrechen genannt wird, ist für sie entweder überhaupt nicht da, oder ist nichts anderes, als der symbolisch geknüpfte, sinnlich weithin leuchtende Punkt, wo die Beziehung der Seele zu ihrem Schicksal, dem Vehikel ihres metaphysischen Heimatsdranges, sichtbar wird. Die Epopöe ist entweder die reine Kinderwelt, in der das Übertreten feststehend übernommener Normen notwendig eine Rache nach sich zieht, die wieder, und so ins Unendliche fort, gerächt werden muß, oder sie ist die vollendete Theodicee, wo Verbrechen und Strafe als gleich schwere, einander homogene Gewichte in der Wage des Weltgerichts liegen. Und in der Tragödie ist das Verbrechen ein Nichts oder ein Symbol; ein bloßes Element der Handlung, von technischen Gesetzmäßigkeiten erfordert und bestimmt, oder das Zerbrechen der wesensdiesseitigen Formen, die Pforte, durch die die Seele zu sich selbst eintritt. Den Wahnsinn kennt die Epopöe gar nicht, es wäre denn eine allgemein unverständliche Sprache einer nur so deutlich werdenden Überwelt; für die unproblematische Tragödie kann er der symbolische Ausdruck für das Ende sein, gleichwertig dem leiblichen Tode oder dem lebenden Abgestorbensein der im Wesensfeuer der Selbstheit verbrannten Seele. Denn Verbrechen und Wahnsinn sind Objektivation der transzendentalen Heimatlosigkeit; der Heimatlosigkeit einer Tat in der menschlichen Ordnung der gesellschaftlichen Zusammenhänge und der Heimatlosigkeit einer Seele in der seinsollenden Ordnung des überpersönlichen Wertsystems. Jede Form ist die Auflösung einer Grunddissonanz des Daseins, eine Welt, in der das Widersinnige an seine richtige Stelle gerückt, als Träger, als notwendige Bedingung des Sinnes erscheint. Wenn also in einer Form der Gipfel des Widersinnes, das ins Leere Hinauslaufen tiefer und echter menschlicher Bestrebungen oder die Möglichkeit einer letzten menschlichen Nichtigkeit, als tragende Tatsache aufgenommen und das an sich Widersinnige erklärt und zerlegt, mithin als seiend und unaufhebbar daseiend anerkannt werden muß, dann können in dieser Form zwar einige Ströme ins Meer der Erfüllung münden, aber das Verschwundensein der offenbaren Ziele, die entscheidende Richtungslosigkeit des ganzen Lebens muß dennoch allen Gestalten und Begebenheiten als Fundament des Aufbaus, als konstitutives Apriori zugrunde gelegt werden.

Wo keine Ziele unmittelbar gegeben sind, verlieren die Gebilde, die die Seele bei ihrer Menschwerdung als Schauplatz und Substrat

ihrer Tätigkeit unter den Menschen vorfindet, ihr evidentes Wurzeln in überpersönlichen, seinsollenden Notwendigkeiten; sie sind etwas einfach Seiendes, vielleicht Machtvolles, vielleicht Morsches, tragen aber weder die Weihe des Absoluten an sich, noch sind sie die naturhaften Behälter für die überströmende Innerlichkeit der Seele. Sie bilden die Welt der Konvention: eine Welt, deren Allgewalt nur das Innerste der Seele entzogen ist; die in unübersichtlicher Mannigfaltigkeit überall gegenwärtig ist; deren strenge Gesetzlichkeit, sowohl im Werden wie im Sein, für das erkennende Subjekt notwendig evident wird, die aber bei all dieser Gesetzmäßigkeit sich weder als Sinn für das zielsuchende Subjekt noch in sinnlicher Unmittelbarkeit als Stoff für das handelnde darbietet. Sie ist eine zweite Natur; wie die erste nur als der Inbegriff von erkannten, sinnesfremden Notwendigkeiten bestimmbar und deshalb in ihrer wirklichen Substanz unerfaßbar und unerkennbar. Für die Dichtung hat aber nur die Substanz Dasein und nur einander innerlichst homogene Substanzen können in die kampfvolle Verbundenheit der kompositionellen Beziehungen zu einander geraten. Die Lyrik kann das Phänomenalwerden der ersten Natur ignorieren und aus der konstitutiven Kraft dieses Ignorierens heraus eine proteische Mythologie der substantiellen Subjektivität schaffen: für sie ist nur der große Augenblick da, und in diesem ist die sinnvolle Einheit von Natur und Seele oder ihr sinnvolles Getrenntsein, die notwendige und bejahte Einsamkeit der Seele ewig geworden; losgerissen von der wahllos abfließenden Dauer, herausgehoben aus der trüb bedingten Vielheit der Dinge, gerinnt im lyrischen Augenblick die reinste Innerlichkeit der Seele zur Substanz, und die fremde und unerkennbare Natur ballt sich von innen getrieben zum durch und durch erleuchteten Symbol. Aber nur in den lyrischen Augenblicken ist diese Beziehung zwischen Seele und Natur herstellbar. Sonst verwandelt sich die Natur wegen dieser ihrer Sinnesferne in eine Art malerischer Rumpelkammer sinnfälliger Symbole für die Dichtung, die in verhexter Beweglichkeit erstarrt zu sein scheint und nur vom Zauberwort der Lyrik zur sinnvoll bewegten Ruhe besänftigt werden kann. Denn diese Augenblicke sind nur für die Lyrik konstitutiv und formbestimmend; nur in der Lyrik wird dieses unvermittelte Aufblitzen der Substanz zu einem plötzlichen Ablesbarwerden verschollener Urschriften; nur in der Lyrik wird das Subjekt, das dieses Erlebnis trägt, zum alleinigen Träger des Sinnes, zur einzig wahren Wirklichkeit. Das Drama spielt in einer Sphäre, die jenseits dieser Realität liegt, und für die epischen Formen bleibt das subjektive Erlebnis im Subjekt: es wird zur Stimmung. Und die Natur wird — ihres sinnesfremden Eigenlebens sowohl wie ihrer sinnerfüllten Symbolik

entkleidet — zum Hintergrund, zur Kulisse, zur Begleitstimme: sie hat ihre Selbständigkeit verloren und ist nur die mit den Sinnen ergreifbare Projektion des Wesentlichen, der Innerlichkeit.

Die zweite Natur der Menschengebilde hat keine lyrische Substantialität: ihre Formen sind zu starr, um sich dem symbolschaffenden Augenblick anzuschmiegen; der inhaltliche Niederschlag ihrer Gesetze ist zu bestimmt, um die Elemente, die in der Lyrik zu essayistischen Veranlassungen werden müssen, je verlassen zu können; diese Elemente aber leben so ausschließlich von der Gnade der Gesetzlichkeiten, haben so gar keine von ihnen unabhängige sinnliche Valenz des Daseins, daß sie ohne sie ins Nichts zerfallen müssen. Diese Natur ist nicht stumm, sinnfällig und sinnesfremd, wie die erste: sie ist ein erstarrter, fremdgewordener, die Innerlichkeit nicht mehr erweckender Sinneskomplex; sie ist eine Schädelstätte vermoderter Innerlichkeiten und wäre deshalb — wenn dies möglich wäre — nur durch den metaphysischen Akt einer Wiedererweckung des Seelischen, das sie in ihrem früheren oder sollenden Dasein erschuf oder erhielt, erweckbar, nie aber von einer anderen Innerlichkeit belebbar. Sie ist dem, was die Seele erstrebt, zu verwandt, um von ihr als bloßer Rohstoff zu Stimmungen behandelt zu werden und doch zu fremd, um der angemessene Ausdruck dafür zu sein. Die Fremdheit der Natur, der ersten Natur gegenüber, das moderne sentimentalische Naturgefühl ist nur die Projektion des Erlebnisses, daß die selbstgeschaffene Umwelt für den Menschen kein Vaterhaus mehr ist, sondern ein Kerker. Solange die von den Menschen für den Menschen gebauten Gebilde ihm wahrhaft angemessen sind, sind sie seine notwendige und eingeborene Heimat; keine Sehnsucht kann in ihm entstehen, die sich, als Gegenstand des Suchens und des Findens, die Natur setzt und erlebt. Die erste Natur, die Natur als Gesetzmäßigkeit für das reine Erkennen und die Natur als das Trostbringende für das reine Gefühl, ist nichts als die geschichtsphilosophische Objektivation der Entfremdung zwischen dem Menschen und seinen Gebilden. Wenn das Seelische der Gebilde nicht mehr unmittelbar zur Seele werden kann, wenn die Gebilde nicht mehr nur wie Ballung und Stauung von Innerlichkeiten erscheinen, die jeden Augenblick in Seele rückverwandelt werden können, müssen sie eine die Menschen wahllos, blind und ausnahmslos beherrschende Macht erlangen, um bestehen zu können. Und die Erkenntnis der Macht, die sie knechtet, nennen die Menschen Gesetze, und die Trostlosigkeit ihrer Allmacht und ihres Allbereichs wird für die Erkenntnis im Begriff des Gesetzes zur erhabenen und erhebenden Logizität einer menschenfernen, ewigen und unwandelbaren Notwendigkeit. Die Natur der Gesetze und die Natur der Stimmungen stammen aus demselben

Ort in der Seele: sie setzen die Unmöglichkeit einer erreichten und sinnvollen Substanz voraus, die Unmöglichkeit für das konstitutive Subjekt ein angemessenes konstitutives Objekt zu finden. Im Naturerlebnis löst das allein reale Subjekt die ganze Außenwelt in Stimmung auf und wird, ob der unerbittlichen Wesensgleichung des kontemplativen Subjekts mit seinem Objekte, selbst zur Stimmung; und das reine Erkennenwollen einer vom Wollen und Wünschen reingewordenen Welt verwandelt das Subjekt zum asubjektiven, konstruktiven und konstruierten Inbegriff erkennender Funktionen. Es muß so kommen. Denn konstitutiv ist das Subjekt nur, wenn es von innen handelt, nur das ethische Subjekt; es muß dem Gesetz und der Stimmung nur dann nicht verfallen, wenn der Schauplatz seiner Taten, das normative Objekt seiner Handlung aus dem Stoffe der reinen Ethik geformt ist: wenn Recht und Sitte mit Sittlichkeit identisch sind, wenn in die Gebilde nicht mehr Seelisches hineingetragen werden muß, um an ihnen zur Tat zu kommen, als aus ihnen handelnd herausgelöst werden kann. Die Seele einer solchen Welt sucht keine Gesetze zu erkennen, denn die Seele selbst ist das Gesetz für den Menschen; in jeder Materie seiner Bewährung wird er das nämliche Antlitz der nämlichen Seele erblicken. Und es würde für ihn wie ein kleinliches und überflüssiges Spiel erscheinen, die Fremdheit der nichtmenschlichen Umwelt durch die stimmungerweckende Kraft des Subjektes zu überwinden: die Welt des Menschen, die in Betracht kommt, ist die, wo die Seele, als Mensch, Gott oder Dämon, zu Hause ist; in ihr findet die Seele alles was nottut, sie braucht nichts aus sich heraus zu schaffen oder zu beleben, denn ihre Existenz ist überreichlich erfüllt mit dem Finden, Sammeln und Formen dessen, was ihr unmittelbar, als Seelenverwandtes, gegeben ist.

Das epische Individuum, der Held des Romans, entsteht aus dieser Fremdheit zur Außenwelt. Solange die Welt innerlich gleichartig ist, unterscheiden sich auch die Menschen nicht qualitativ von einander: es gibt wohl Helden und Schurken, Fromme und Verbrecher, aber der größte Held hebt sich auch nur um Haupteslänge aus der Schar seinesgleichen, und die würdevollen Worte der Weisesten werden selbst von den Törichten vernommen. Das Eigenleben der Innerlichkeit ist nur dann möglich und notwendig, wenn das Unterscheidende zwischen den Menschen zur unüberbrückbaren Kluft geworden ist; wenn die Götter stumm sind und weder Opfer noch Ekstase die Zunge ihrer Geheimnisse zu lösen vermag; wenn die Welt der Taten sich von den Menschen ablöst und ob dieser Selbständigkeit hohl wird und unvermögend, den wahren Sinn der Taten in sich aufzunehmen, an ihnen zum Symbol zu werden und sie in Symbole aufzulösen: wenn

die Innerlichkeit und das Abenteuer für immer voneinander abgetrennt sind.

Der Held der Epopöe ist, streng genommen, niemals ein Individuum. Es ist von alters her als Wesenszeichen des Epos betrachtet worden, daß sein Gegenstand kein persönliches Schicksal, sondern das einer Gemeinschaft ist. Mit Recht, denn die Abrundung und die Geschlossenheit des Wertsystems, das den epischen Kosmos bestimmt, schafft ein zu organisches Ganze, als daß darin ein Teil sich so weit in sich abschließen, so stark auf sich gestellt sein könnte, um sich als Innerliches zu finden, um zur Persönlichkeit zu werden. Die Allgewalt der Ethik, die jede Seele als eigene und unvergleichliche setzt, ist dieser Welt noch fremd und fern. Wenn das Leben als Leben einen immanenten Sinn in sich findet, so sind die Kategorien der Organik die alles bestimmenden: die individuelle Struktur und Physiognomie entsteht aus dem Gleichgewicht in dem wechselseitigen Bedingtsein von Teil und Ganzheit, nicht aus dem polemischen Sich-aufsich-selbst-Besinnen der einsamen und verirrten Persönlichkeit. Die Bedeutung, die eine Begebenheit in einer derart geschlossenen Welt erhalten kann, ist deshalb immer eine quantitative: die Abenteuerreihe, in der sich die Begebenheit versinnbildlicht, erhält ihr Gewicht von der Wichtigkeit, die sie für das Wohl und Wehe eines großen, organischen Lebenskomplexes, eines Volkes oder Geschlechts besitzt. Daß also die Helden der Epopöe Könige sein müssen, hat andere, wenn auch ebenfalls formelle Ursachen wie die gleiche Forderung für die Tragödie. Dort ist sie nur aus der Notwendigkeit der Wegschaffung aller kleinlichen Lebenskausalitäten aus dem Wege der Schicksalsontologie entstanden: weil die soziale Gipfelgestalt die einzige ist, deren Konflikte, bei Beibehaltung des sinnlichen Scheines einer symbolischen Existenz, nur aus dem tragischen Problem heraus erwachsen; weil bloß sie bereits in ihrer äußeren Erscheinungsform die erforderliche Atmosphäre von isolierter Bedeutsamkeit haben kann. Was dort Symbol war, wird hier zur Wirklichkeit: das Gewicht der Verknüpftheit eines Schicksals mit einer Ganzheit. Das Weltschicksal, das in der Tragödie nur die nötige Anzahl von Nullen war, die an eine Eins angehängt sie zur Million verwandelt, ist hier das Inhaltgebende der Ereignisse; und das Tragen dieses Schicksals schafft keine Einsamkeit um ihren Träger, knüpft ihn vielmehr mit unlösbaren Fäden an die Gemeinschaft, deren Geschick sich in seinem Leben krystallisiert.

Und die Gemeinschaft ist eine organische — und darum in sich sinnvolle — konkrete Totalität: darum ist die Abenteuermasse einer Epopöe immer gegliedert und niemals streng geschlossen: sie ist ein Lebewesen von innerlich unendlicher Lebensfülle, das gleiche oder ähn-

liche Lebewesen als Brüder oder Nachbarn besitzt. Das In-der-Mitte-anfangen und Nicht-mit-dem-Ende-schließen der Homerischen Epen hat seinen Grund in der begründeten Gleichgültigkeit der wahrhaft epischen Gesinnung gegen jeden architektonischen Aufbau, und das Hineinspielen fremder Stoffmassen — wie Dietrich von Bern im Nibelungenlied — wird dieses Gleichgewicht nie stören können: denn alles lebt sein eigenes Leben im Epos und schafft seine Abrundung aus der eigenen inneren Bedeutsamkeit. Fremdes kann hier dem Zentralen ruhig die Hände reichen, die bloße Berührung von Konkreta untereinander läßt konkrete Beziehungen entstehen, und das Fremde wird infolge seiner perspektivischen Ferne und seiner unentfalteten Fülle die Einheitlichkeit nicht gefährden und dennoch die Evidenz des organischen Daseins haben. Dante ist das einzige große Beispiel, wo die Architektur über die Organik eindeutig siegt: deshalb ein geschichtsphilosophischer Übergang von der reinen Epopöe zum Roman. Er hat noch die vollendete immanente Abstandslosigkeit und Abgeschlossenheit der wahren Epopöe, aber seine Gestalten sind schon Individuen, die sich bewußt und energisch einer ihnen gegenüber sich abschließenden Wirklichkeit entgegenstellen und in diesem Widerstand zu wirklichen Persönlichkeiten werden. Und auch das konstituierende Prinzip von Dantes Totalität ist ein systematisches, das die epische Selbständigkeit der organischen Teileinheiten aufhebt und sie in hierarchisch eingeordnete, eigentliche Teile verwandelt. Freilich findet sich diese Individualität der Gestalten mehr bei den Nebenfiguren, als beim Helden, und die Intensität dieser Tendenz nimmt gegen die Peripherie und mit der Entfernung vom Ziele zu; jede Teileinheit bewahrt ihr lyrisches Eigenleben, eine Kategorie, die das alte Epos nicht kannte und nicht kennen konnte. Diese Vereinigung der Voraussetzungen von Epos und Roman und ihre Synthese zur Epopöe beruht auf der Zweiweltenstruktur der Danteschen Welt: die diesseitige Zerrissenheit von Leben und Sinn wird durch ein Zusammenfallen von Leben und Sinn in der gegenwärtigen und erlebten Transzendenz überboten und aufgehoben: der postulatslosen Organik des älteren Epos stellt Dante die Hierarchie erfüllter Postulate gegenüber, geradeso wie er, als einziger, die sichtbar gesellschaftliche Höhe des Helden und sein die Gemeinschaft mitbestimmendes Geschick entbehren kann, weil das Erlebnis seines Helden die symbolische Einheit des Menschenschicksals überhaupt ist.

4.

Die Totalität der Danteschen Welt ist die des sichtbaren Begriffssystems. Gerade diese sinnliche Dinghaftigkeit und Substantialität

sowohl der Begriffe selbst, wie ihrer hierarchischen Ordnung im System ermöglicht, daß die Geschlossenheit und die Totalität zu konstitutiven und nicht zu regulativen Aufbaukategorien werden; daß der Gang durch das Ganze eine an Spannungen reiche, aber wohlgeleitete und ungefährdete Reise und nicht eine nach dem Ziele tastende Wanderung sei; es ermöglicht das Epos, wo die geschichtsphilosophische Situation die Probleme schon hart an die Grenze des Romans drängt. Die Totalität des Romans ließe sich nur abstrakt systematisieren, weshalb auch ein hier erreichbares System — die einzig mögliche Form der abgeschlossenen Totalität nach dem endgültigen Entschwinden der Organik — nur ein System abgezogener Begriffe sein kann und deshalb in seiner Unmittelbarkeit für die ästhetische Gestaltung nicht in Betracht kommt. Freilich ist gerade dieses abstrakte System die letzte Grundlage, auf der sich alles aufbaut, aber in der gegebenen und gestalteten Wirklichkeit wird nur sein Abstand vom konkreten Leben sichtbar, als Konventionalität der objektiven und als überspannte Innerlichkeit der subjektiven Welt. So sind die Elemente des Romans, im Hegelschen Sinn, durchwegs abstrakt; abstrakt ist die auf utopische Vollendung hinstrebende, nur sich und ihr Begehren als wahre Realität empfindende Sehnsucht der Menschen; abstrakt ist das nur auf Tatsächlichkeit und Macht des Bestehens beruhende Dasein der Gebilde; und abstrakt ist die gestaltende Gesinnung, die den Abstand zwischen den beiden abstrakten Gruppen der Gestaltungselemente unaufgehoben bestehen läßt, ihn als Erlebnis des Romanmenschen unüberwunden versinnlicht, zur Verbindung der beiden Gruppen verwendet und so zum Vehikel der Komposition macht. Die Gefahr, die aus diesem abstrakten Grundcharakter des Romans entsteht, ist bereits erkannt worden: als Transzendieren ins Lyrische oder Dramatische, oder als Verengerung der Totalität ins Idyllenhafte, oder endlich als Herabsinken auf das Niveau der bloßen Unterhaltungslektüre. Und bekämpft kann sie nur werden, indem das Unabgeschlossene, Brüchige und Übersichhinausweisende der Welt bewußt und konsequent als letzte Wirklichkeit gesetzt wird.

Jede Kunstform ist durch die metaphysische Lebensdissonanz definiert, die sie als Grundlage einer in sich vollendeten Totalität bejaht und gestaltet; der Stimmungscharakter der hieraus entspringenden Welt, die Atmosphäre der Menschen und Begebenheiten, ist durch die Gefahr bestimmt, die, die Form bedrohend, aus der nicht absolut aufgelösten Dissonanz entsteigt. Die Dissonanz der Romanform, das Nicht-Eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben gibt ein Formproblem auf, dessen formeller Charakter viel verdeckter ist, als der anderer Kunstformen, das wegen dieser seiner scheinbaren

Inhaltlichkeit ein vielleicht noch ausgesprocheneres und entschiedeneres Zusammenwirken von ethischen und ästhetischen Kräften erfordert, als es bei evident reinen Formproblemen der Fall ist. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit im Gegensatz zur normativen Kindlichkeit der Epopöe; die lebensjenseitige Form des Dramas steht jenseits selbst der — als apriorische Kategorien, als normative Stadien gefaßten — Lebensaltern. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichheit; das bedeutet, daß das Abschließen seiner Welt objektiv gesehen etwas unvollkommenes, subjektiv erlebt eine Resignation ist. Die Gefahr, von der diese Gestaltung bedingt ist, ist deshalb eine doppelte: es ist die Gefahr da, daß entweder die Brüchigkeit der Welt kraß und die formgeforderte Sinnesimmanenz aufhebend zutage tritt und die Resignation in quälende Trostlosigkeit umschlägt, oder daß die allzu starke Sehnsucht, die Dissonanz aufgelöst, bejaht und in der Form geborgen zu wissen, zu einem voreiligen Schließen verführt, das die Form in disparater Heterogenität zergehen läßt, weil die Brüchigkeit nur oberflächlich verdeckt, aber nicht aufgehoben werden kann und so die schwächlichen Bindungen zerbrechend als unverarbeiteter Rohstoff sichtbar werden muß. In beiden Fällen aber bleibt das Gebilde abstrakt: das Formwerden der abstrakten Grundlage des Romans ist die Folge des Selbstdurchschauens der Abstraktion; die formgeforderte Immanenz des Sinnes entsteht gerade aus dem rücksichtslosen Zuende-gehen im Aufdecken ihrer Abwesenheit.

Die Kunst ist — im Verhältnis zum Leben — immer ein Trotzdem; das Formschaffen ist die tiefste Bestätigung des Daseins der Dissonanz, die zu denken ist. Aber in jeder anderen Form, aus jetzt schon selbstverständlichen Gründen auch in der Epopöe, ist diese Bejahung etwas der Formung Vorangehendes, während sie für den Roman die Form selbst ist. Darum ist hier das Verhältnis von Ethik und Ästhetik im formenden Prozeß ein anderes, als in den übrigen Dichtungsarten. Dort ist die Ethik eine rein formelle Voraussetzung, die durch ihre Tiefe ein Vordringen bis zum formbedingten Wesen, durch ihre Weite die ebenfalls formbedingte Totalität ermöglicht und die durch ihr Umfassen das Gleichgewicht der konstituierenden Elemente — wofür Gerechtigkeit nur ein Ausdruck in der Sprache der reinen Ethik ist — zustande bringt. Hier ist die Ethik, die Gesinnung im Gestalten jeder Einzelheit sichtbar, ist also in ihrer konkretesten Inhaltlichkeit ein wirksames Aufbauelement der Dichtung selbst. So erscheint der Roman im Gegensatz zu dem in der fertigen Form ruhenden Sein anderer Gattungen als etwas Werdendes, als ein Prozeß. Er ist deshalb die künstlerisch am meisten gefährdete Form und wurde von vielen, aus Gleichsetzung von Problematik und Problematisch-Sein, als

Halbkunst bezeichnet. Mit einem bestechenden Schein von Recht, denn nur der Roman besitzt eine, ihm in allem unwesentlich Formellen fast bis zur Verwechslung gleichende Karikatur: die Unterhaltungslektüre, die alle äußerlichen Kennzeichen des Romans aufweist, die aber in ihrem Wesen an nichts gebunden und nichts treffend aufgebaut, also völlig sinnlos ist. Während also in den Formen des als erreicht geleisteten Seins solche Karikaturen unmöglich sind, weil das Außerkünstlerische der Formung keinen Augenblick verdeckt werden kann, ist hier eine — scheinbare — Annäherung fast bis zur Verwechselbarkeit möglich; wegen des regulativen, versteckten Charakters der wirkenden, bindenden und formenden Ideen, wegen der — scheinbaren — Verwandtschaft einer leeren Bewegtheit mit einem Prozeß, dessen letzter Inhalt nicht rationalisierbar ist. Aber dieses Angenähertsein muß in jedem konkreten Fall vor jedem genauen Blick sich doch als Karikatur enthüllen, und auch die von anders her geholten Beweise gegen die echt künstlerische Wesensart des Romans haben nur einen Schein des Rechts. Nicht nur weil die normative Unvollendung und Problematik des Romans eine geschichtsphilosophisch echtgeborene Form ist und als Zeichen ihrer Legitimität ihr Substrat, den wahren Zustand des gegenwärtigen Geistes, erreicht, sondern weil seine Prozeßartigkeit nur inhaltlich die Abgeschlossenheit ausschließt, als Form jedoch ein schwebendes, aber sicher schwebendes Gleichgewicht von Werden und Sein repräsentiert, als Idee des Werdens zum Zustand wird und sich so zum normativen Sein des Werdens verwandelnd aufhebt; »begonnen ist der Weg, vollendet die Reise«.

Diese »Halbkunst« schreibt also eine noch strengere und unfehlbarere künstlerische Gesetzlichkeit vor, als die »geschlossenen Formen«, und diese Gesetze sind desto bindender, je mehr sie ihrem Wesen nach undefinierbar und unformulierbar sind: es sind Gesetze des Taktes. Takt und Geschmack, an und für sich untergeordnete Kategorien, die durchaus der bloßen Lebenssphäre angehören und selbst einer wesentlichen ethischen Welt gegenüber belanglos sind, gewinnen hier eine große und konstitutive Bedeutung: bloß durch sie ist die Subjektivität von Anfang und Abschluß der Romantotalität imstande sich im Gleichgewicht zu halten, sich als episch normative Objektivität zu setzen und so die Abstraktheit, die Gefahr dieser Form, zu überwinden. Denn die Gefahr läßt sich auch so aussprechen: wo die Ethik, inhaltlich und nicht als bloß formales Apriori, den Aufbau einer Form zu tragen hat, und wo nicht, wie in den epischen Zeitaltern, ein Zusammenfallen oder wenigstens eine deutliche Konvergenz zwischen Ethik als innerlichem Lebensfaktor und ihrem Handlungssubstrat in

den Gebilden gegeben ist, ist die Gefahr da, daß statt einer daseienden Totalität ein subjektiver Aspekt derselben, die von der großen Epik geforderte Gesinnung zur hinnehmenden Objektivität trübend oder gar zerstörend, gestaltet wird. Diese Gefahr ist nicht zu umgehen, sondern bloß von innen zu überwinden. Denn diese Subjektivität ist nicht beseitigt, wenn sie unausgesprochen bleibt, oder wenn sie in einen Willen zur Objektivität verwandelt wird: dieses Verschweigen und dieses Streben sind noch subjektiver, als das offene Hervortreten einer klarbewußten Subjektivität und darum, wieder im Hegelschen Sinn, noch abstrakter.

Die Selbsterkenntnis und damit die Selbstaufhebung der Subjektivität wurde von den ersten Theoretikern des Romans, den Ästhetikern der Frühromantik, Ironie genannt. Sie bedeutet, als formelles Konstituens der Romanform, eine innere Spaltung des normativ dichterischen Subjekts in eine Subjektivität als Innerlichkeit, die fremden Machtkomplexen gegenübersteht und der fremden Welt die Inhalte ihrer Sehnsucht aufzuprägen bestrebt ist, und in eine Subjektivität, die die Abstraktheit und mithin die Beschränktheit der einander fremden Subjekts- und Objektswelten durchschaut, diese in ihren, als Notwendigkeiten und Bedingungen ihrer Existenz begriffenen, Grenzen versteht und durch dieses Durchschauen die Zweiheit der Welt zwar bestehen läßt, aber zugleich in der wechselseitigen Bedingtheit der einander wesensfremden Elemente eine einheitliche Welt erblickt und gestaltet. Diese Einheit ist jedoch eine rein formale; die Fremdheit und die Feindlichkeit der innerlichen und der äußerlichen Welten ist nicht aufgehoben, sondern nur als notwendig erkannt, und das Subjekt dieser Erkenntnis ist geradeso ein empirisches, also weltbefangenes und in der Innerlichkeit beschränktes Subjekt, wie jene, die zu seinen Objekten geworden sind. Das nimmt der Ironie jede kalte und abstrakte Überlegenheit, die die objektive Form zur subjektiven, zur Satire und die Totalität zum Aspekt verengen würde, denn es zwingt das schauende und schaffende Subjekt, seine Welterkenntnis auf sich selbst anzuwenden, sich selbst, geradeso wie seine Geschöpfe, als freies Objekt der freien Ironie zu nehmen; kurz gefaßt: sich in ein rein aufnehmendes, in das für die große Epik normativ vorgeschriebene Subjekt zu verwandeln.

Diese Ironie ist die Selbstkorrektur der Brüchigkeit: die inadäquaten Beziehungen können sich zu einem phantastischen und wohlgeordneten Reigen von Mißverständnissen und Vorbeigehen aneinander verwandeln, wo alles von vielen Seiten gesehen wird: als Isoliertes und Verbundenes, als Träger des Wertes und als Nichtigkeit, als abstrakte Absonderung und als konkretestes Eigen-

leben, als Verkümmern und als Blühen, als Leidenmachen und als Leiden.

Es ist auf einer qualitativ völlig neuen Grundlage wieder ein Standpunkt des Lebens erreicht, der der unauflösbaren Verschlungenheit von der relativen Selbständigkeit der Teile und ihrer Gebundenheit an das Ganze. Nur daß die Teile trotz dieser Bindung niemals die Härte ihres abstrakten Auf-Sich-Gestelltseins verlieren können und ihre Beziehung zur Totalität eine zwar dem Organischen möglichst angenäherte, aber doch immer wieder aufgehobene begriffliche Beziehung ist und keine echtgeborene Organik. Das hat kompositionell betrachtet zur Folge, daß die Menschen und Handlungsmaße zwar die Grenzenlosigkeit des echt epischen Stoffes besitzen, ihre Struktur jedoch von der der Epopöe wesentlich verschieden ist. Die Strukturdifferenz, in der diese im Grunde begriffliche Pseudoorganik des Romanstoffes zum Ausdruck kommt, ist die zwischen einer homogen-organischen Stätigkeit und einem heterogen-kontingenten Diskretum. Wegen dieser Kontingenz sind die relativ selbständigen Teile selbständiger, in sich abgerundeter, als die der Epopöe und müssen deshalb durch Mittel, die ihr einfaches Dasein transzendieren, ins Ganze eingefügt werden, um es nicht zu sprengen. Sie müssen, anders wie in der Epopöe, eine strenge, kompositionell-architektonische Bedeutung haben, sei es als Gegenbeleuchtung des Problems, wie die Novellen in »Don Quixote«, sei es als präludierendes Einsetzen verborgener, aber für das Ende entscheidender Motive, wie die »Bekenntnisse einer schönen Seele«; ihre Existenz ist jedoch niemals durch ihr einfaches Dasein gerechtfertigt. Diese Möglichkeit zum diskreten Eigenleben der nur kompositionell vereinigten Teile ist freilich nur als Symptom bedeutsam, indem darin die Struktur der Romantotalität am deutlichsten sichtbar wird, es ist an und für sich durchaus nicht notwendig, daß jeder vorbildliche Roman diese äußerste Konsequenz seiner Struktur aufweise; und der Versuch, die Problematik der Romanform durch ihre ausschließliche Orientierung auf diese ihre Eigenart zu überwinden, muß sogar zu Künstlichkeiten, zur Überdeutlichkeit der Komposition führen, wie in der Romantik oder in Paul Ernsts erstem Roman.

Denn für die Kontingenz ist dies nur Symptom; es erhellt bloß einen Tatbestand, der notwendigerweise immer und überall vorhanden ist, aber durch den kunstvoll ironischen Takt der Komposition mit einem immer wieder enthüllten Schein der Organik verdeckt wird: die äußere Form des Romans ist eine wesentlich biographische. Das Schweben zwischen einem Begriffssystem, dem das Leben immer entgleitet, und einem Lebenskomplex, der niemals zur Ruhe seiner immanent-utopischen Vollendung zu gelangen vermag, kann sich nur in

der erstrebten Organik der Biographie objektivieren. Für eine Weltlage, wo das Organische die alles beherrschende Kategorie des gesamten Seins ist, würde es als eine törichte Vergewaltigung gerade seines organischen Charakters erscheinen, wenn man die Individualität eines Lebewesens in ihrer begrenzenden Begrenztheit zum Ausgangspunkt der Stilisierung und zum Mittelpunkt des Gestaltens machen wollte. Und für ein Weltalter der konstitutiven Systeme ist die vorbildliche Bedeutung eines Einzellebens niemals mehr als ein Beispiel: es als Träger und nicht als Substrat der Werte darzustellen, wenn ein solcher Plan überhaupt auftauchen könnte, müßte zur lächerlichsten Anmaßung werden. In der biographischen Form hat das einzelne, das gestaltete Individuum, ein Eigengewicht, das für die Allherrschaft des Lebens zu schwer, für die des Systems zu leicht wäre; einen Grad der Isolation, der für diese zu groß, für jene bedeutungslos wäre; eine Beziehung auf das von ihm getragene und verwirklichte Ideal, die für diese zu stark betont, für jene ungenügend untergeordnet wäre. In der biographischen Form wird das unerreichbare, sentimentalische Streben sowohl nach der unmittelbaren Lebenseinheit, wie nach der alles abschließenden Architektonik des Systems zur Ruhe und zum Gleichgewicht gebracht, zum Sein verwandelt. Denn die Zentralgestalt der Biographie ist nur durch ihre Beziehung auf eine sich über sie erhebende Welt der Ideale bedeutsam, aber diese wird zugleich einzig durch ihr Leben in diesem Individuum und durch das Auswirken dieses Erlebens realisiert. So entsteht in der biographischen Form aus dem Gleichgewicht der beiden nicht verwirklichten und in ihrer Isoliertheit der Verwirklichung nicht fähigen Lebenssphären ein neues und eigenes, in sich — wenn auch paradoxer Weise — vollendetes und immanent sinnvolles Leben: das Leben des problematischen Individuums.

Kontingente Welt und problematisches Individuum sind einander wechselseitig bedingende Wirklichkeiten. Wenn das Individuum unproblematisch ist, so sind ihm seine Ziele in unmittelbarer Evidenz gegeben, und die Welt, deren Aufbau dieselben realisierten Ziele geleistet haben, kann ihm für ihre Verwirklichung nur Schwierigkeiten und Hindernisse bereiten, aber niemals eine innerlich ernsthafte Gefahr. Die Gefahr entsteht erst, wenn die Außenwelt nicht mehr in bezug auf die Ideen angelegt ist, wenn diese im Menschen zu subjektiven seelischen Tatsachen, zu Idealen werden. Durch das als Unerreichbar- und — im empirischen Sinn — als Unwirklich-Setzen der Ideen, durch ihre Verwandlung in Ideale, ist die unmittelbare, problemlose Organik der Individualität zerrissen. Sie ist für sich selbst zum Ziel geworden, weil sie das, was ihr wesentlich ist, was ihr Leben zum eigentlichen Leben macht, zwar in sich, aber nicht als Besitz und Grundlage des

Lebens, sondern als zu Suchendes vorfindet. Die Umwelt des Individuums ist aber nur ein inhaltlich anderes Substrat und Material derselben kategorialen Formen, die seine Innenwelt begründen: die unüberbrückbare Kluft zwischen seiender Wirklichkeit und seinsollendem Ideal muß also, dem verschiedenen Material bloß in der strukturellen Verschiedenheit entsprechend, das Wesen der Außenwelt ausmachen. Diese Verschiedenheit zeigt sich am klarsten in der reinen Negativität des Ideals. Während in der subjektiven Welt der Seele das Ideal geradeso einheimisch ist wie die anderen seelischen Wirklichkeiten, wenn es auch auf deren Niveau, auf das des Erlebnisses herabgedrückt erscheint, und deshalb unmittelbar und auch inhaltlich positiv hervortreten kann, zeigt sich das Auseinanderklaffen von Wirklichkeit und Ideal in der Umwelt des Menschen nur in der Abwesenheit des Ideals und in der hierdurch verursachten immanenten Selbstkritik der bloßen Wirklichkeit: in der Selbstenthüllung ihrer Nichtigkeit ohne immanentes Ideal.

Die Erscheinungsform dieser Selbstvernichtung, die in ihrem einfachen Gegebensein eine durchaus gedankliche Dialektik und keine unmittelbare, dichterisch-sinnliche Evidenz aufweist, ist eine zweifache. Erstens der Mangel an Übereinstimmung zwischen der Innerlichkeit und ihrem Handlungssubstrat, der um so schärfer hervortreten muß, je echter die Innerlichkeit ist, je näher ihre Quellen den in der Seele zu Idealen gewordenen Ideen des Seins liegen. Zweitens die Unfähigkeit dieser Welt, sich in ihrer idealfremden Feindlichkeit der Innerlichkeit gegenüber wirklich abzurunden; die Unfähigkeit, sowohl für sich als Ganzes die Form der Totalität, wie für die Beziehung zu ihren Elementen und für deren Beziehungen untereinander die der Kohärenz zu finden. Anders ausgedrückt: die Undarstellbarkeit. Die Teile sowohl wie das Ganze einer solchen Außenwelt entziehen sich den Formen der unmittelbar sinnlichen Gestaltung. Sie gewinnen erst ein Leben, wenn sie entweder zu der erlebenden Innerlichkeit der in ihnen verirrten Menschen, oder zu dem schauend-schöpferischen Blick der darstellenden Subjektivität des Dichters in Beziehung gebracht werden können; wenn sie zu Gegenständen der Stimmung oder der Reflexion werden. Dies ist der formale Grund und die dichterische Rechtfertigung der romantischen Anforderung an den Roman, daß er alle Formen in sich vereinigend reine Lyrik und reinen Gedanken in seinen Aufbau aufnehmen soll. Der diskrete Charakter dieser Wirklichkeit erfordert, paradoxerweise, gerade um der epischen Bedeutsamkeit und der sinnlichen Valenz willen diese Einbeziehung an und für sich teils der Epik, teils der Dichtung überhaupt wesensfremder Elemente. Und ihre Rolle erschöpft sich nicht in der lyrischen Atmosphäre und der

begriffenen Bedeutsamkeit, die sie sonst prosaischen, vereinzelten und wesenlosen Begebenheiten verleihen, sondern die letzte, alles zusammenhaltende Basis des Ganzen kann nur in ihnen sichtbar werden: das die Totalität konstituierende System der regulativen Ideen. Die diskrete Struktur der Außenwelt beruht ja letzten Endes darauf, daß das Ideensystem der Wirklichkeit gegenüber nur eine regulative Macht hat. Das Nicht-hineindringen-können der Ideen in das Innere der Wirklichkeit macht diese zum heterogenen Diskretum und schafft aus eben demselben Verhältnis eine noch tiefere Bedürftigkeit der Wirklichkeitselemente nach betonter Beziehung zum Ideensystem als dies in der Welt Dantes der Fall war. Dort war jeder Erscheinung durch die Zuweisung ihres Ortes in der Weltarchitektonik geradeso unmittelbar das Leben und der Sinn verliehen, wie diese in der Homerischen Welt der Organik in jeder Lebensäußerung in vollendeter Immanenz gegenwärtig waren.

Der Prozeß, als welcher die innere Form des Romans begriffen wurde, ist die Wanderung des problematischen Individuums zu sich selbst, der Weg von der trüben Befangenheit in der einfach daseienden, in sich heterogenen, für das Individuum sinnlosen Wirklichkeit zur klaren Selbsterkenntnis. Nach dem Erringen dieser Selbsterkenntnis scheint zwar das gefundene Ideal als Sinn des Lebens in die Lebensimmanenz hinein, aber der Zwiespalt von Sein und Sollen ist nicht aufgehoben und kann auch in der Sphäre, wo dies sich abspielt, in der Lebenssphäre des Romans nicht aufgehoben werden; nur ein Maximum an Annäherung, ein ganz tiefes und intensives Durchleuchtetsein des Menschen vom Sinn seines Lebens ist erreichbar. Die formgeforderte Immanenz des Sinnes wird durch sein Erlebnis geleistet, daß dieses bloße Erblicken des Sinnes das Höchste ist, was das Leben zu geben hat, das Einzige, was des Einsetzens von einem ganzen Leben würdig ist, das Einzige, wofür sich dieser Kampf gelohnt hat. Dieser Prozeß umfaßt ein Menschenleben und mit seinem normativen Inhalt, dem Weg zur Selbsterkenntnis eines Menschen, ist zugleich seine Richtung und sein Umfang gegeben. Die innere Form des Prozesses und ihre adäquateste Gestaltungsmöglichkeit, die biographische Form zeigen am schärfsten den großen Unterschied zwischen der diskreten Grenzenlosigkeit des Romanstoffes und der kontinuumartigen Unendlichkeit des Stoffes der Epopöe. Diese Grenzenlosigkeit hat eine schlechte Unendlichkeit und bedarf deshalb der Grenzen, um zur Form zu werden, während die Unendlichkeit des rein epischen Stoffes eine innere, organische, an sich werttragende und wertbetonte ist, die sich ihre Grenzen selbst und von innen heraus setzt, für die die äußere Unendlichkeit des Umfangs fast gleichgültig, nur eine Folge und höchstens ein Symptom

ist. Die biographische Form vollbringt für den Roman die Überwindung der schlechten Unendlichkeit: einerseits wird der Umfang der Welt durch den Umfang der möglichen Erlebnisse des Helden begrenzt und ihre Masse durch die Richtung, die sein Werdegang auf das Finden des Lebenssinnes in der Selbsterkenntnis nimmt, organisiert; andererseits erhält die diskret-heterogene Masse von isolierten Menschen, sinnesfremden Gebilden und sinnlosen Begebenheiten eine einheitliche Gliederung durch das Beziehen jedes einzelnen Elementes auf die Zentralgestalt und das von ihrem Lebenslauf versinnbildlichte Lebensproblem.

Anfang und Ende der Romanwelt, die von Beginn und Ende des Prozesses, der den Inhalt des Romans erfüllt, bestimmt sind, werden dadurch zu sinnesbetonten Marksteinen eines klar abgemessenen Weges. Sowenig der Roman an und für sich an das naturhafte Beginnen und Enden des Lebens, an Geburt und Tod gebunden ist — zeigt er doch gerade durch den Punkt, wo er einsetzt und den, wo er aufhört, die problembestimmte, allein wesentliche Strecke an, alles was davor und dahinter liegt bloß in perspektivischer Abbildung und reiner Problembezogenheit berührend —, so hat er dennoch die Tendenz, seine ganze epische Totalität im Ablauf des für ihn wesentlichen Lebens zu entfalten. Daß Anfang und Ende dieses Lebens nicht mit denen des Menschenlebens zusammenfallen, zeigt den auf die Ideen orientierten Charakter dieser biographischen Form: es ist wahr, daß die Entwicklung eines Menschen der Faden ist, auf den die ganze Welt aufgeknüpft und durch den sie abgerollt wird, aber dieses Leben gewinnt einzig dadurch diese Bedeutsamkeit, daß es der typische Repräsentant jenes Systems von Ideen und erlebten Idealen ist, das die Innen- und Außenwelt des Romans regulativ bestimmt. Wenn das dichterische Dasein Wilhelm Meisters sich von seiner akut gewordenen Krise mit seinen gegebenen Lebensumständen bis zum Finden des wesenhaft zugemessenen Lebensberufs ausdehnt, so hat diese biographische Gestaltung dieselben Prinzipien wie der Lebenslauf in Pontoppidans Roman, der von dem ersten wichtigen Kindheitserlebnis bis zum Tode des Helden dauert. Und in allen Fällen weicht diese Stilisierung schroff von der der Epopöe ab: dort sind die Zentralgestalt und ihre wichtigen Abenteuer eine an und für sich organisierte Masse, so daß Anfang und Ende für sie etwas ganz anderes und wesentlich unwichtigeres bedeuten: es sind Momente großer Intensität, gleichartig den anderen, die die Höhepunkte des Ganzen ausmachen, und bedeuten niemals mehr als ein Ansetzen oder ein Auflösen großer Spannungen. Dante nimmt hier, wie überall, eine eigenartige Stellung ein, indem bei ihm Gestaltungsprinzipien, die zum Roman hinstreben,

in die Epopöe zurückverwandelt werden. Anfang und Ende sind bei ihm die Entscheidung des wesenhaften Lebens und alles, was als sinngebend bedeutsam werden kann, spielt sich zwischen ihnen ab; vor dem Anfang lag ein unerlösbares Chaos, nach dem Ende eine nunmehr ungefährdete Sicherheit der Erlösung. Aber was Anfang und Ende umfassen, entzieht sich gerade den biographischen Kategorien des Prozesses: es ist ein ewig-seiendes Werden der Entrücktheit; und das, was für die Romanform erfaßbar und gestaltbar wäre, ist von der Allbedeutung dieses Erlebnisses zur absoluten Unwesenhaftigkeit verurteilt. Der Roman schließt zwischen Anfang und Ende das Wesentliche seiner Totalität ein, erhebt damit ein Individuum auf die unendliche Höhe dessen, der durch seine Erlebnisse eine ganze Welt zu schaffen und das Geschaffene in Gleichgewicht zu halten hat; auf eine Höhe, die das epische Individuum niemals erreichen kann, selbst das Dantesche nicht, das diese seine Bedeutung der ihm zugemessenen Gnade und nicht seiner reinen Individualität verdankt. Durch dieses selbe Abschließen wird aber das Individuum zum bloßen Instrument, dessen Zentralstellung darauf beruht, daß es geeignet ist, eine bestimmte Problematik der Welt aufzuzeigen.

5.

Die Komposition des Romans ist ein paradoxes Verschmelzen heterogener und diskreter Bestandteile zu einer immer wieder gekündigten Organik. Die zusammenhaltenden Beziehungen der abstrakten Bestandteile sind in abstrakter Reinheit formell: darum muß das letzte vereinigende Prinzip die inhaltlich deutlich gewordene Ethik der schöpferischen Subjektivität sein. Weil aber diese sich selbst wieder aufheben muß, damit die normative Objektivität des epischen Schöpfers realisiert werde; und weil sie die Objekte ihrer Gestaltung doch nie ganz zu durchdringen und deshalb nie ihre Subjektivität gänzlich abzulegen und als immanenter Sinn der Objektswelt zu erscheinen vermag, bedarf sie selbst einer neuerlichen, wieder inhaltlich bestimmten, ethischen Selbstkorrektur, um den Gleichgewicht schaffenden Takt zu erreichen. Dieses Ineinanderwirken von zwei ethischen Komplexen, ihre Zweiheit im Formen und ihre Einheit in der Formung, ist der Inhalt der Ironie, der normativen Gesinnung des Romans, die durch die Struktur ihrer Gegebenheit zur größten Kompliziertheit verurteilt ist. Für jede Form, in der die Idee als Wirklichkeit gestaltet wird, braucht das Schicksal der Idee in der Wirklichkeit nicht zum Gegenstand einer dialektischen Reflexion zu werden. Die Beziehung von Idee und Wirklichkeit wird in der rein sinnlichen Gestaltung erledigt, es bleibt kein leerer Raum des Abstands zwischen ihnen, der von der bewußten und

hervortretenden Weisheit des Dichters ausgefüllt werden müßte; diese Weisheit kann sich also vor der Gestaltung erledigen, sich hinter den Formen verbergen und ist nicht dazu gezwungen sich in der Dichtung selbst — als Ironie — aufzuheben. Denn die Reflexion des schaffenden Individuums, die inhaltliche Ethik des Dichters, ist eine doppelte: sie geht vor allem auf die reflektierende Gestaltung des Schicksals, das dem Ideal im Leben zukommt, auf die Tatsächlichkeit dieser Schicksalsbeziehung und auf die wertende Betrachtung ihrer Realität. Diese Reflexion wird aber nochmals zum Gegenstand des Nachdenkens: sie selbst ist bloß ein Ideal, etwas Subjektives, bloß Postulatives, auch ihr steht ein Schicksal in einer ihr fremden Wirklichkeit bevor, das, diesmal jedoch rein reflektiert, nur im Erzähler bleibend, gestaltet werden muß.

Dieses Reflektieren-müssen ist die tiefste Melancholie jedes echten und großen Romans. Die Naivität des Dichters — ein positiver Ausdruck bloß für das innerlichst Unkünstlerische des reinen Nachdenkens — wird hier vergewaltigt, ins Entgegengesetzte umgebogen; und der verzweifelt errungene Ausgleich, das freischwebende Gleichgewicht von einander aufhebenden Reflexionen, die zweite Naivität, die Objektivität des Romandichters ist dafür nur ein formeller Ersatz: sie ermöglicht die Gestaltung und schließt die Form, aber die Art des Schließens selbst weist mit beredter Gebärde auf das Opfer hin, das gebracht werden mußte, auf das ewig verlorene Paradies, das gesucht und nicht gefunden wurde, dessen vergebliches Suchen und resigniertes Aufgeben den Kreis der Form abgerundet hat. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit: sein Dichter hat den strahlenden Jugendglauben aller Poesie, »daß Schicksal und Gemüt Namen eines Begriffes seien«, verloren; und je schmerzlicher und tiefer die Notwendigkeit in ihm wurzelt, dieses wesentlichste Glaubensbekenntnis jeder Dichtung dem Leben als Forderung entgegenzuhalten, desto schmerzlicher und tiefer muß er begreifen lernen, daß es nur eine Forderung, keine wirkende Wirklichkeit ist. Und diese Einsicht, seine Ironie, wendet sich sowohl gegen seine Helden, die in poetisch notwendiger Jugendlichkeit an der Verwirklichung dieses Glaubens zugrunde gehen, wie gegen die eigene Weisheit, die die Vergeblichkeit dieses Kampfes und den endgültigen Sieg der Wirklichkeit einzusehen gezwungen wurde. Ja, die Ironie verdoppelt sich in beiden Richtungen. Sie erfaßt nicht nur die tiefe Hoffnungslosigkeit dieses Kampfes, sondern auch die noch tiefere Hoffnungslosigkeit seines Aufgebens; das niedrige Scheitern einer gewollten Anpassung an die idealfremde Welt, eines Aufgebens der irrealen Idealität der Seele um einer Bezwingung der Realität willen. Und indem die Ironie die Wirklichkeit als Siegerin gestaltet, enthüllt sie

nicht bloß ihre Nichtigkeit vor dem Besiegten, nicht nur, daß dieser Sieg niemals ein endgültiger sein kann und immer wieder von neuen Aufständen der Idee erschüttert werden wird, sondern auch, daß die Welt ihr Übergewicht weniger der eigenen Kraft verdankt, deren rohe Richtungslosigkeit selbst dazu nicht ausreicht, als einer inneren, wenn auch notwendigen, Problematik der idealbelasteten Seele.

Die Melancholie des Erwachsenseins entsteht aus dem zwiespältigen Erlebnis, daß das absolute, jugendliche Vertrauen auf die innere Stimme des Berufenseins aufhört oder abnimmt, daß es aber unmöglich ist, der Außenwelt, der man sich nunmehr in gelehriger Herrschsucht hingibt, eine eindeutig wegweisende und zielbestimmende Stimme abzulauschen. Die Helden der Jugend werden auf ihren Wegen von den Göttern geleitet: ob Glanz des Unterganges, ob Glück des Gelingens am Ende des Weges winkt oder beides in einem, niemals gehen sie allein, sie sind immer geführt. Daher die tiefe Sicherheit ihres Ganges; sie mögen von allen verlassen auf einsamen Inseln trauernd weinen, sie mögen in der tiefsten Verirrung der Blindheit bis an die Pforten der Hölle taumeln, immer umgibt sie diese Atmosphäre des Gesichertseins: des Gottes, der die Wege des Helden vorzeichnet und auf den Wegen dem Helden voranschreitet.

Die vertriebenen und die noch nicht zur Herrschaft gelangten Götter werden Dämonen: ihre Macht ist wirksam und lebendig, aber sie durchdringt die Welt nicht mehr oder noch nicht; die Welt hat einen Sinneszusammenhang und eine Kausalverknüpftheit erhalten, die der lebendig wirkenden Kraft des zum Dämon gewordenen Gottes unverständlich ist und aus deren Augenpunkt gesehen sein Treiben als reine Sinnlosigkeit erscheint. Die Kraft seiner Wirksamkeit bleibt aber unaufgehoben, weil sie unaufhebbar ist, weil das Sein des neuen Gottes von dem Vergehen des alten getragen ist; und aus diesem Grund besitzt der eine — in der Sphäre des einzig wesentlichen, des metaphysischen Seins — dieselbe Valenz von Wirklichkeit wie der andere. »Es war nicht göttlich,« sagt Goethe vom Dämon, »denn es schien unvernünftig; nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand; nicht teuflisch, denn es war wohltätig; nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge; es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete auf Zusammenhang. Alles was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar; es schien mit den notwendigen Elementen unseres Daseins willkürlich zu schalten; es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen, und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen.«

Aber es gibt eine wesenhafte Bestrebung der Seele, der es nur um

das Wesenhafte zu tun ist, einerlei woher es kommt, einerlei was seine Ziele sind; es gibt eine Sehnsucht der Seele, wo der Heimatsdrang so heftig ist, daß die Seele den ersten Pfad, der heimzuführen scheint, in blindem Ungestüm betreten muß; und so groß ist diese Inbrunst, daß sie ihren Weg zu Ende zu gehen vermag: für diese Seele führt jeder Weg zum Wesen, nach Hause, denn für diese Seele ist ihre Selbstheit die Heimat. Darum kennt die Tragödie keinen wirklichen Unterschied zwischen Gott und Dämon, während für die Epopöe, wenn überhaupt ein Dämon ihre Gefilde betritt, er ein machtloses, ein unterliegendes höheres Wesen ist, eine schwächliche Gottheit. Die Tragödie zerbricht die Hierarchie der oberen Welten; es gibt in ihr keinen Gott und keinen Dämon, denn die äußere Welt ist nur eine Veranlassung zum Sichfinden der Seele, zum Heldsein; an und für sich ist sie nicht vollendet oder mangelhaft vom Sinn durchdrungen, sondern gleichgültig objektiven, seienden Sinnesformungen gegenüber, eine Wirrnis von blindem Geschehen, aber die Seele verwandelt jedes Geschehnis in Schicksal und sie allein tut es mit jedem. Erst wenn die Tragödie vergangen ist, wenn die dramatische Gesinnung transzendent wird, erscheinen die Götter und die Dämonen auf der Szene, erst im Gnadendrama erfüllt sich die *tabula rasa* der oberen Welt wieder mit über- und untergeordneten Gestalten.

Der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt; die Psychologie des Romanhelden ist das Dämonische; die Objektivität des Romans die männlich reife Einsicht, daß der Sinn die Wirklichkeit niemals ganz zu durchdringen vermag, daß aber diese ohne ihn ins Nichts der Wesenlosigkeit zerfallen würde: alles dies besagt eins und dasselbe. Es bezeichnet die produktiven, von innen gezogenen Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten des Romans und weist zugleich eindeutig auf den geschichtsphilosophischen Augenblick hin, in dem große Romane möglich sind, in dem sie zum Sinnbild des Wesentlichen, was zu sagen ist, erwachsen. Die Gesinnung des Romans ist die gereifte Männlichkeit und die charakteristische Struktur seines Stoffes ist seine diskrete Art, das Auseinanderklaffen von Innerlichkeit und Abenteuer. »*I go to prove my soul,*« sagt Brownings Paracelsus und die Unangemessenheit dieses wundervollen Wortes liegt nur darin, daß es ein dramatischer Held sagt. Der Held des Dramas kennt kein Abenteuer, denn das Geschehnis, das für ihn zum Abenteuer werden sollte, wird an der schicksalgeweihten Kraft seiner erreichten Seele bei der bloßen Berührung mit ihr zum Schicksal, zur bloßen Gelegenheit der Bewährung, zur Veranlassung des Offenbarwerdens dessen, was im Akt der Erreichung der Seele vorgebildet lag. Der Held des Dramas kennt keine Innerlichkeit, denn die Innerlichkeit entsteht aus der feind-

lichen Zweiheit von Seele und Welt, aus dem peinvollen Abstand zwischen Psyche und Seele; und der tragische Held hat seine Seele erreicht und kennt deshalb keine ihm fremde Wirklichkeit: alles Äußere wird ihm zur Gelegenheit des vorbestimmten und angemessenen Schicksals. Der Held des Dramas zieht darum nicht aus, um sich zu prüfen: er ist Held, weil seine innere Sicherheit jenseits von jedem Geprüftwerden *a priori* gewährleistet ist; das schicksalgestaltende Geschehnis ist für ihn nur eine symbolische Objektivation, eine tiefe und würdevolle Zeremonie. (Es ist die wesentlichste innere Stillosigkeit des modernen Dramas, Ibsens vor allem, daß seine Gipfelgestalten geprüft werden müssen, daß sie den Abstand zu ihrer Seele in sich fühlen und ihn in dem verzweifelten Bestehenwollen der Probe, vor die die Ereignisse sie stellen, überwinden wollen; die Helden der modernen Dramen erleben die Voraussetzungen des Dramas: das Drama selbst durchläuft den Stilisierungsprozeß, den der Dichter — als phänomenologische Voraussetzung seines Schaffens — vor dem Drama hätte leisten müssen.)

Der Roman ist die Form des Abenteuers, des Eigenwertes der Innerlichkeit; sein Inhalt ist die Geschichte der Seele, die da auszieht um sich kennen zu lernen, die die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden, um an ihnen sich bewährend ihre eigene Wesenheit zu finden. Die innere Gesichertheit der epischen Welt schließt die Abenteuer in diesem eigentlichen Sinne aus: die Helden der Epopöe durchlaufen eine bunte Reihe von Abenteuern, daß sie sie aber innerlich wie äußerlich bestehen werden, steht nie in Frage; die weltbeherrschenden Götter müssen immer über die Dämonen (die Gottheit der Hindernisse nennt sie die indische Mythologie) triumphieren. Daher die von Goethe und Schiller geforderte Passivität des epischen Helden: der Abenteuerreigen, der sein Leben ziert und erfüllt, ist die Gestaltung der objektiven und extensiven Totalität der Welt, er selbst ist nur der leuchtende Mittelpunkt, um den sich diese Entfaltung dreht, der innerlich unbeweglichste Punkt der rhythmischen Bewegung der Welt. Die Passivität der Romanhelden ist aber keine formale Notwendigkeit, sondern es bezeichnet das Verhältnis des Helden zu seiner Seele und sein Verhältnis zu seiner Umwelt. Er muß nicht passiv sein, darum hat jede Passivität bei ihm eine eigene psychologische und soziologische Qualität und bestimmt einen bestimmten Typus in den Aufbaumöglichkeiten des Romans.

Die Psychologie des Romanhelden ist das Wirksamkeitsgebiet des Dämonischen. Das biologische und soziologische Leben hat eine tiefe Neigung in seiner eigenen Immanenz zu verharren: die Menschen wollen bloß leben und die Gebilde wollen unangetastet bleiben; und

die Ferne und die Abwesenheit des wirkenden Gottes würde der Trägheit und der Selbstgenügsamkeit dieses still verfaulenden Lebens die Alleinherrschaft verleihen, wenn die Menschen nicht manchmal von der Macht des Dämon ergriffen in grundloser und nicht begründbarer Weise über sich hinausgingen und alle psychologischen oder soziologischen Grundlagen ihres Daseins kündigten. Dann enthüllt sich plötzlich das Gottverlassene der Welt als Substanzlosigkeit, als irrationale Mischung von Dichtigkeit und Durchdringbarkeit: was früher als das Festeste erschien, zerfällt wie vertrockneter Lehm bei der ersten Berührung des vom Dämon Besessenen und eine leere Durchsichtigkeit, hinter der lockende Landschaften sichtbar waren, wird auf einmal zur Glaswand, an der man sich vergeblich und verständnislos — wie die Biene am Fenster — abquält, ohne durchbrechen zu können, ohne selbst zur Erkenntnis gelangen zu können, daß es hier keinen Weg gibt.

Die Ironie des Dichters ist die negative Mystik der gottlosen Zeiten: eine *docta ignorantia* dem Sinn gegenüber; ein Aufzeigen des gütigen und des böswilligen Wirkens der Dämonen; der Verzicht, mehr als die Tatsache dieses Wirkens begreifen zu können, und die tiefe nur gestaltend ausdrückbare Gewißheit: in diesem Nicht-wissen-wollen und Nicht-wissen-können das Letzte, die wahre Substanz, den gegenwärtigen, nichtseienden Gott in Wahrheit getroffen, erblickt und ergriffen zu haben. Deshalb ist die Ironie die Objektivität des Romans.

»Wie weit sind die Gestalten des Dichters objektiv?« fragt Hebbel »Soweit der Mensch in seinem Verhältnis zu Gott frei ist.« Der Mystiker ist frei, wenn er sich aufgegeben hat und ganz in Gott aufgegangen ist; der Held ist frei, wenn er in luciferischem Trotz sich in sich und aus sich vollendet hat, wenn er — für die Tat seiner Seele — jede Halbheit aus der von seinem Untergang beherrschten Welt verbannt hat. Der normative Mensch hat die Freiheit Gott gegenüber errungen, weil die hohen Normen der Werke und der substantiellen Ethik in dem Sein des Alles vollendenden Gottes, in der Idee der Erlösung wurzeln; weil sie in ihrem innersten Wesen von dem Beherrscher der Gegenwart, sei es Gott oder Dämon, unberührt bleiben. Aber die Verwirklichung des Normativen in der Seele oder im Werk kann sich von ihrem Substrat, vom Gegenwärtigen (im geschichtsphilosophischen Sinn) nicht ablösen, ohne ihre eigenste Kraft, ihr konstitutives Auftreffen auf ihren Gegenstand zu gefährden. Auch der Mystiker, der über die geformten Götter hinaus zum Erleben der endgültigen und einzigen Gottheit strebt und der es erreicht, ist in diesem seinem Erleben doch an den gegenwärtigen Gott gebunden; und insofern sein Erleben sich zum Werk vollendet, vollendet es sich in den Kategorien, die der geschichtsphilosophische Stand der Weltuhr vorschreibt. Diese

Freiheit ist also einer doppelten, einer sphärentheoretischen und einer geschichtsphilosophischen kategorialen Dialektik unterworfen; was an ihr das eigenste Wesen der Freiheit ist, bleibt unaussprechbar: die konstitutive Bezogenheit auf die Erlösung; alles was ausgesprochen und gestaltet werden kann, spricht die Sprache dieses doppelten Dienens.

Aber dieser Umweg über das Sprechen zum Schweigen, über die Kategorie zum Wesen, über den Gott zur Gottheit, ist nicht zu überspringen: ein direktes Schweigenwollen muß zu einem reflexiven Stammeln in unausgereiften historischen Kategorien werden. So ist in der vollendet geleisteten Form der Dichter frei Gott gegenüber, denn in ihr und nur in ihr wird Gott selbst zum Gestaltungssubstrat, gleichartig und gleichwertig allen anderen normativ gegebenen Materien der Form und wird vollständig von deren Kategoriensystem umfaßt: sein Dasein und die Qualität dieses Daseins sind von der normativen Beziehung bedingt, die er — als Gestaltungsmöglichkeit — zu den bauenden Formen hat; von dem Wert, der ihm für Aufbau und Gliederung des Werkes technisch zukommt. Aber diese Subsumierung Gottes unter den technischen Begriff der Materialechtheit der einzelnen Formen zeigt das doppelte Antlitz des künstlerischen Schließens und seine Einordnung in die Reihe der metaphysisch bedeutsamen Werke auf: diese vollendete technische Immanenz hat eine — normativ und nicht psychologisch — vorangehende konstitutive Beziehung auf das endgültige transzendente Sein zur Voraussetzung: die wirklichkeitschaffende, transzendentale Werkform kann nur entstehen, wenn in ihr eine wahre Transzendenz immanent geworden ist. Die leere Immanenz, die nur im Erlebnis des Dichters und nicht zugleich in dessen Einkehr in die Heimat aller Dinge verankert ist, ist nur die Immanenz einer die Risse zudeckender Oberfläche, die aber nicht einmal als Fläche diese Immanenz halten kann und auch als solche löcherig werden muß.

Für den Roman ist die Ironie diese Freiheit des Dichters Gott gegenüber, die transzendentale Bedingung der Objektivität der Gestaltung. Die Ironie, die das von Gott Erfüllte der von Gott verlassenen Welt in intuitiver Doppelsichtigkeit zu erblicken vermag; die die verlorene utopische Heimat der zum Ideal gewordenen Idee sieht und dieses doch gleichzeitig in seiner subjektiv-psychologischen Bedingtheit, in seiner einzig möglichen Existenzform erfaßt; die Ironie, die — selbst dämonisch — den Dämon im Subjekt als metasubjektive Wesenheit begreift und dadurch, ahnend und unausgesprochen, von vergangenen und kommenden Göttern spricht, wenn sie von Abenteuern verirrter Seelen in einer wesenlosen und leeren Wirklichkeit redet; die

Ironie, die in dem Leidensgang der Innerlichkeit, die eine ihr angemessene Welt suchen muß und nicht finden kann, zugleich die Schadenfreude des Schöpfergottes über das Scheitern aller schwachen Aufstände gegen sein mächtiges und nichtiges Machwerk und das über allen Ausdruck hohe Leiden des Erlöser-Gottes über sein Noch-nicht-kommen-können in diese Welt gestaltet. Die Ironie als Selbstaufhebung der zu Ende gegangenen Subjektivität ist die höchste Freiheit, die in einer Welt ohne Gott möglich ist. Darum ist sie nicht bloß die einzig mögliche apriorische Bedingung einer wahrhaften, Totalität schaffenden Objektivität, sondern erhebt auch diese Totalität, den Roman, zur repräsentativen Form des Zeitalters, indem die Aufbaukategorien des Romans auf den Stand der Welt konstitutiv auftreffen.

(Schluß folgt.)

XI.

Die Idee des Zufalls in der Geschichte der Komödie.

Von

Albert Görland.

Den folgenden Gedanken gebe ich eine Überschrift, deren Wortlaut schon äußerlich eine enge Beziehung zu meiner früheren Arbeit: »Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie« herstellt. Dieser Gleichklang soll die grundsätzliche Zusammengehörigkeit beider Kunstgebiete zum scharfen Ausdrucke bringen.

Innerhalb beider, der Tragödie sowohl wie der Komödie, steht einheitlich der eine Mensch mit seinem Willen und den Handlungen gemäß diesem Willen. Der Wille und sein Gesetz kann im Grunde kein anderes sein, mag es sich um den Menschen in der Tragödie oder um ihn in der Komödie handeln. Die Muse des Lustspiels ist wohl die leichte Muse genannt worden. Nie jedoch darf sie so genannt werden, weil sie es mit dem Willen und seinem sittlichen Ernst leicht nähme, sondern einzig deshalb, weil sie unser Herz am Ende frei und leicht macht von den Sorgen, die uns anfänglich belasteten.

Denn kein Lustspiel beginnt als leichtes, als leichtsinniges Spiel mit dem Leben, sondern unter drohenden Wolken am Horizonte. Wie sollte anders auch das zuschauende Gemüt erleichtert und zur Fröhlichkeit befreit werden. Alles würdige Werk des Menschen beginnt mit Sorgen, alles Handeln auf Erden ist ein Kämpfen. Diese Einsicht steht einheitlich am Beginn der Tragödie wie am Beginn der Komödie. Erst diese einheitliche Einsicht erzeugt die Einheit der Kunst des Dramas, der dramatischen Kunst.

Wenn es nun gelungen sein sollte, in jener Arbeit über »die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie« diejenige künstlerische Idee herauszufinden, die den Geist der Tragödie in aller ihrer Geschichte grundsätzlich bestimmt, so muß es möglich sein, in genauestem gedanklichen Zusammenhange von der Tragödie her nun auch die Idee zu erfassen, die aus dem Innersten heraus die Komödie gestaltet.

Gibt es die Einheit der dramatischen Kunst, so ist bei aller schließlichen Verschiedenheit der gestaltenden Grundideen doch die ursprüngliche Einheit beider gefordert. Damit war für uns die wissenschaftliche Verpflichtung gegeben, nun auch das künstlerische Prinzip der Komödie dort aufzuspüren, wo wir glaubten, desjenigen der Tragödie habhaft geworden zu sein.

Da kann die Frage entstehen, warum wir unsere Bemühung um Kunstbegriff des Dramas bei der Tragödie und nicht bei der Komödie angesetzt haben. Es klingt wie bloß äußerlich, wenn wir zur Antwort auf die Tatsache hinweisen, daß die Literatur uns weitaus mehr Tragödien als Komödien von klassischem Werte darbietet. Doch sind solche in der Geschichte zutage tretenden Tatsachen niemals zufälliger Art. Es müssen bedeutsame Gründe vorliegen.

»Drama« heißt »Handlung«. Alle dramatische Handlung kommt nur in einer Gegensätzlichkeit von Personen und ihren Handlungen zu stande. Diese Gegensätzlichkeit der Handlungen bedeutet ein Ringen der Willen mit einander. Das ist der Inhalt jeglichen Dramas. So führten wir in der früheren Arbeit über die Tragödie aus.

Also liegt jedem Drama ein tragischer Charakter im Blute. Kein menschliches Wesen ist zur Glückseligkeit geboren. Nicht im Genießen erfüllt sich des Menschen Aufgabe, sondern einzig im Wollen und Wirken des Besseren, stets über das Gute hinaus, das schon errungen ist.

Mühe und Arbeit ist unser Leben, sagt der Psalmist, selbst wenn es köstlich gewesen ist. Aus dieser Einsicht entspringt sowohl die Tragödie wie auch die Komödie. Aber während in der Tragödie dieser tragische Grundzug sich steigert und immer bewußter zur einheitlich beherrschenden Idee wird, treten in der Komödie andere Ideen hinzu, die diesen tragischen Charakter sänftigen und wie mit Sonnenschein seine düsteren Farben — für ein kurzes Spiel wenigstens — erhellen.

Darnach ist die Tragödie, ihrer ideellen Grundstimmung nach, ein einfacheres Kunstgebilde als die Komödie. Hierin möchte der entscheidende Grund liegen, daß die Literaturgeschichte weitaus mehr Tragödien als Komödien von klassischem Werte aufweist. Dadurch wurde aber auch uns nahe gelegt, unsere ästhetischen Erörterungen in Hinsicht auf das Drama nicht mit der Komödie, sondern mit der Tragödie zu beginnen.

Die Ergebnisse dieser Erörterungen bezüglich der Tragödie müssen uns für die bevorstehenden Überlegungen gegenwärtig sein.

Was man in einem Drama die »Einheit der Handlung« oder die Fabel des Dramas nennt, ist die straffe Zusammenschau von handelnden

Personen, die gegeneinander sich durchzusetzen suchen. Die Fabel des Dramas ist also die von Anfang bis zu Ende durch das Drama hindurchwirkende Kraft einer künstlerischen Idee, durch die innerlichst einander widerstreitende und also auseinanderstrebende Willenskräfte auf einander eingespannt und als Widersacher zusammengehalten werden.

Das klassische Drama beweist sich als solches nun dadurch, daß der Dramatiker die einander widerstreitenden Willenskräfte nicht mit der Laune des bloßen Zufalls, wie sie in der Buntheit des täglichen Lebens oder der historischen Episode ihr breites Gebiet hat, zusammenzwingt, sodaß der denkende Zuschauer sich sagen muß: Es ist sehr traurig oder sehr spaßig, daß solch unpassende Gesellschaft sich zusammengefunden hat; aber mich läßt der Einzelfall eines solchen Zufallswürfelspieles in meinem Bewußtsein unbeteiligt.

Die Kraft des Genius in der Geschichte der dramatischen Kunst zeigt sich vielmehr darin, daß er eine Gegensätzlichkeit von Willenskräften erschaut, die alle Menschen seiner Zeit zu ganzer Anteilnahme ihres Willens an seinem dramatischen Spiel zwingt. Denn die von ihm erschaute Gegensätzlichkeit ist die ungeheure Frageschwere seiner Zeit, der unentschiedene Sturm des geistigen Erlebens seiner Gegenwart, davon alle Menschheit betroffen ist, die mit ihrem Handeln im Schritte der Zeit mitgehen will.

Der dramatische Genius solcher Gestalt vermag aus dem Geiste seiner Zeit Menschen zu erschauen von monumentaler Kraft und von repräsentativer Geltung für seine Zeitgenossen. Der Kampf solcher Menschen gegen den ihnen feindlichen Willen ist daher wie der ins Große projizierte ureigene Kampf jedes Menschen dieser Zeit gegen eine Macht, die auch ihn in seinem gerechten Willen zuschanden zu machen droht.

Die vom großen dramatischen Künstler erschaute Gegensätzlichkeit von Willenskräften wird also vom Zuschauer als eine ihm unentrinnbar notwendige Gegnerschaft empfunden, in die auch er selbst eingespannt ist, sofern er das, was er als Wahrheit erkannt hat, in Handlungen zu verwirklichen strebt.

Solch eine Widersache, die als unentrinnbar notwendig vor dem gerechten Willen auftaucht, heißt uns Schicksal. Also kommt die Einheit des Dramas dadurch zustande, daß der Künstler aus dem Geiste seiner Zeit das, was für den guten Willen das »Schicksal« ist, erschaut und nun beides: diesen Willen und den Gegenwillen des Schicksals in monumentaler Gestaltung gegeneinander einspannt.

Das, was die Zeiten ihr Schicksal nennen, hat sich in der Geschichte gewandelt. Äschylos erfaßt als grauses Schicksal der Menschen

das Göttergeschlecht des Zeus, sofern es die Menschen beirrt und zu Fall bringt durch absichtlich dunkle Orakel; andere Gestalt gewinnt das Schicksal bei Shakespeare, andere bei Schiller usw. Wir wiesen es in den früheren Erörterungen nach.

Dieser Kampf des Willens mit dem »Schicksal« erschöpft nun den Inhalt der klassischen Tragödie. Ist dieses wahr, so ist die gesamte aristotelische Theorie der Tragödie hinfällig. Die tragische Wucht, unter der die Taten der Helden schließlich zusammenbrechen, ist nicht ein Kettenwerk von Schuld und Sühne; noch dürfen wir auf das Mitleid des Zuschauers reflektieren (das aus dem Sich-Versetzen in die Qualen der tragischen Helden zustande kommen soll), sofern wir uns die Wirkung der Tragödie auf den Zuschauer erklären möchten.

Nach dieser Theorie von Schuld und Sühne ruht über jeder Tragödie das sänftigende Licht des Dichterwortes: »Es irrt der Mensch, so lang er strebt«. Danach darf die tragische Schuld zwar nicht die gewollte des Verbrechers sein, sondern erscheint als der ewige Schatten unserer Menschlichkeit, denn deren Wissen ist Stückwerk und deren Fleisch ist schwach.

Wir wollen die Theorie nicht durch die Beispiele des Äschylischen »Gefesselten Prometheus«, des Shakespeareschen »Macbeth«, des Schillerschen »Don Carlos«, des Ibsenschen »Brand« in Verlegenheit bringen; sondern wollen sie theoretisch allgemein betrachten.

Jener vorgebliche Leitsatz der Tragödie: »Es irrt der Mensch, so lang er strebt« ist an sich zweifellos eine Wahrheit und zwar mit um so mehr wachsendem Gewichte, je mehr wir vom Menschlichen zum Allzumenschlichen hinabsteigen. Auf den Sockel dieser Wahrheitsbanalität stellt der Philister seine Kleinheit, um ihr den tragisch-sentimentalen Weltsinn des Menschheitsloses zu geben. Er nimmt in diesem Worte das verzeihende Mitleid für sich selbst vorweg; es ist die Selbstabsolution für die spurlose Vergänglichkeit seines irdischen Gewesenseins.

Gibt es über das sein Kreislein im Sande der Vergänglichkeit vollendende Individuum hinaus nicht auch noch den Menschen, der sich hinarbeitet an den Zug der Geschichte unseres Geschlechtes und deren Bahn bereiten hilft? Die Geschichte unserer Menschheit steigt auf in immer neue Lande der Wahrheit, läßt hinter sich, was ihr nicht mehr ihre Wahrheit dünkt, und ahnt vor sich Land, in dem die, die da kommen sollen, neue Wahrheit schauen werden.

Und doch wird die Wahrheit unserer Eltern nicht Irrtum, weil wir uns ihrer entrungen haben zu unserer Wahrheit. Denn wahrlich: die Geschichte unseres Geschlechtes soll uns kein Irrgarten von

Schwächlingen bedeuten. Wahrheit ist keine ausgeprägte Münze, die zu aller Zeit und in aller Welt gleichen Kurs hätte oder zu irgend einer Zeit allen Kurswert verlieren könnte. Wahrheit ist ein ins Unendliche Wachsendes, an der jede neue Zeit neue Motive zu den alten hinzu zu entdecken und immer von neuem alle zusammen als lebensvolle Einheit einer Idee zu bewältigen und zu begreifen hat.

Wenn der Gott der Propheten sich der Herr und uns die Knechte seines Gesetzes nannte, ist dieser Gott alsdann ein Irrtum gewesen, weil der Gott der Evangelien durch den Sohn sich den Menschen vermittelte und uns zu Kindern Gottes machte? Mußte im Bewußtsein der Menschheit nicht zunächst der Gedanke sich erheben, es stehe über allem Eigenlüstigen des Einzelmenschen ein heilig lauteres Willensgesetz des Sittlichen? Es gibt ein Gesetz für unseren Willen, das uns ohne alle Ausnahme unter sich stellt. Dies ungeheure Motiv der sittlichen Wahrheit mußte zunächst nackt und rein in das Bewußtsein unseres Geschlechts sich heben. War das geschehen, so konnte nach tausend Jahren ein neues Motiv der sittlichen Wahrheit an den Tag streben; daß alle Handlung nicht die des Knechtes gegen den göttlichen Herrn ist, sondern die des Bruders gegen den Bruder in der Gemeinde der Bruderschaft. Darf darum das sittliche Gesetz weniger streng verpflichtend sein, als es vom Prophetentum gefordert wurde? So ist das prophetische Judentum Wahrheit; aber die Weltgeschichte der Sittlichkeit entdeckte neue Motive ihrer Wahrheit und versuchte immer von neuem Gleichgewicht unter allen bisherigen Motiven dieser Wahrheit zu schaffen.

Da entspringt nun in aller Geschichte unseres Geschlechts die gewaltige Tragik: Muß nicht die Geburtstunde eines neuen Lichtstrahles der Wahrheit die Schmerzensstunde der Menschen sein, deren Geiste er aufleuchtet, und derer, die zu diesem Lichte sich bekennen? Denn Geschichte heißt nichts anderes als dieses Ringen alter, seßhaft sich dünkender Motive mit neuen, deren Drängen zur Geltung die alten bis zur Feindseligkeit überrascht. Geschichte ist solches schmerzensreiches Ringen um das unendliche Wachsen in aller Wahrheit.

Wer darf in solchem Ringen von Schuld reden? Der tragische Mensch ist der, der die Wahrheit seiner Zeit in ihrer reinsten, d. h. möglich reinsten Gestalt erfaßt hat, aber weichen muß vor den Vergangenheitsmächten mit ihrer Wahrheit oder den Zukunftskräften mit der ihrigen. Da ist kein Herrentum und keine Vernichtung; da ist nichts von Schuld. Es ist nichts als das Opfer der Kreatur im Weltenkampf der Wahrheiten; aber die Weltgeschichte mit ihrem unendlichen

Schreiten in Wahrheit nimmt den tragischen Willen in den Schoß ihrer Gerechtigkeit auf. Das ist der tragische Glaube, der ein tragischer Optimismus ist.

Und wie steht es um das Mitleid? Ist es Mitleid, daß wir mit solchen Menschen empfinden, die sich zur Wahrheit ihrer Zeit bekennen und um sie kämpfen und leiden? Ist es nicht vielmehr die tränenstolze Liebe zum Bruder, der auch für uns der Kämpfer ist, mit dem wir untergehen wollen, weil die Wahrheitsbedingungen unseres Lebens mit ihm unterliegen? Wie fernab von dieser bekenntnisstarken Liebe liegt das Mitleid über die Folgen eines menschlich immerhin verzeihlichen Irrtums!

So muß denn eine Theorie der klassischen Tragödie die Begriffe von Irrtumsschuld und Sühne samt dem Mitleid, als Gefühlsausdruck des Zuschauers, von sich ablehnen. So wahr die Geschichte ein unbeschließbares Ringen von Wahrheitsmotiven zur inneren Einheit und gleichgewichteten Ganzheit der Wahrheit ist, so gewiß muß es eine künstlerische Schau von monumentalen Menschen geben, die vom Genius der Kunst erschaut werden als Träger dieser Wahrheitsmotive, damit in ihnen und durch sie das weltgeschichtliche Ringen dieser einzelnen Geisteswerte miteinander in unvergänglicher Klarheit lebendig und gegenständlich werde.

Diese Schau repräsentativer Menschen ist die ureigentümliche Leistung des großen Tragikers. So erschaut Äschylos die Gestalt des gefesselten Prometheus oder des Orest im Kampf gegen die entartete Orakelgewalt des Göttergeschlechts; so Schiller den Kampf des Karl Moor, des Ferdinand, des Verrina, des Don Carlos-Marquis Posa mit der zum Despotismus entarteten Staatsgewalt, die ihnen die freien Menschenrechte vorenthielt. Und so weiter in aller Geschichte der klassischen Tragödie. Immer sind diese Menschen die monumentalen Verkünder des Zeitgeistes, die den schwülen Seelen ihrer Brüder die Klarheit des Wortes und der Gebärde bringen.

Dadurch ist die klassische Tragödie scharf unterschieden von allen Dramen, in denen mehr oder minder machtvolle Individuen, die abseits des Ringens der Wahrheitsmotive in der Geschichte der Menschheit dastehen, uns durch ihre seelischen Besonderheiten an sich fesseln sollen, wie etwa Euripides' Medea, Kleists Penthesilea. Als Unterart solcher Dramen von Qualitätsindividuen möchte die weitaus größte Anzahl der sogenannten historischen Dramen zu betrachten sein, sofern in ihnen eine geschichtliche Episode der Vergangenheit aus dem Zusammenspiel seelisch so oder so bestimmter Individuen »verständlich« werden soll, wie etwa zum Beispiel in der Jungfrau von Orleans. Aber alle diese schulliteraturgeschichtlichen Ketzereien sollen

nur erwähnt werden, ohne ihnen weiter nachzugehen. Dadurch möchte immerhin doch der Kritik aus dem Wege gegangen sein, als hätte man dergleichen Wichtigkeiten übersehen, zugleich aber möchte auch für Folgerungen aus unseren Erörterungen wenigstens die Ansatzstelle bezeichnet werden.

Damit stehen wir vor unserem Übergange zur Komödie. Wir knüpfen an die frühere Äußerung an, daß jede klassische Komödie von ihrem Beginn an über weite Strecken ihres dramatischen Ganges auf den tragischen Ton gestimmt sei; kurz: die Komödie ist auf eine Tragödie hin angelangt. Denken wir etwa an den Kaufmann von Venedig oder an Minna von Barnhelm oder an den Kollegen Crampton. Was hat die Dramatiker zu solcher tragischen Anfangsgestaltung der Komödie bestimmt?

Zunächst ist man versucht, an den psychischen Grund zu denken, daß in der Seele des Zuschauers der Eindruck eines künstlerischen Gedankens durch den vorangehenden Gegensatz gestärkt wird. Je mehr die Seele auf die Erwartung eines tragischen Menschenloses gestimmt wird, um so offener und gefolgfreudiger ist sie, wenn der freie Atemzug des Lustspielganges sich enthüllt. Gegensätze steigern und vertiefen sich.

Daß diese allgemein psychologische Erklärung keinen hinlänglichen spezifischen Grund der dramatischen Eigentümlichkeit abgibt, erhellt ohne weiteres schon daraus, daß umgekehrt die Tragödie sich dieses einleitenden Gegensatzes in einem zum Vergleiche berechtigenden Maße keineswegs bedient. Keine klassische Tragödie ist auf eine Komödie hin so angelegt, wie umgekehrt die Komödie auf eine Tragödie.

Man könnte dieser Behauptung durch den Hinweis auf die Narrengestalten Shakespeares widersprechen, die inmitten der grausigsten Szenen breit zu Worte kommen. Aber klärlich liegt die Verwendung dieser Gestalten ganz außerhalb dessen, wonach wir fragen. Denn es sind Episoden, d. h. Unterbrechungen oder Stillstände des tragischen Ganges und also nicht ein Prinzipielles des tragischen Gedankens selbst. Diese Narrenzwischenakte sind das, was wir soeben technisches Mittel zur Steigerung des psychischen Eindruckes beim Zuschauer genannt haben. Die Seele würde den geraden Weg der übergewaltigen Tragik nicht ohne Zermürbung zurücklegen können. So müssen dem Gemüte denn solche Ausruhestellen gegönnt werden.

Dieser psychologisch-technische Kunstgriff in der Verwendung gegensätzlicher Eindrücke auf den Zuschauer kann uns für den Stilgedanken der Komödie nicht genügen. Es handelt sich für den Dichter der Komödie gar nicht um die Kraft des Gegensatzes zur Tragödie, sondern vielmehr gerade um den innigsten Zusammenhang des Lustspielgedankens mit dem tragischen.

Der tragische Wille ist der Kampfwille, aus der Kraft des Bekenntnisses zur Wahrheit seiner Zeit, gegen die noch lebensstarke Vergangenheit, die ihren Geltungsanspruch überspannt, oder auch gegen einen andrängenden Zukunftsgeist, der seine Forderungen noch nicht entscheidend zu begründen gelernt hat; dort ein Kampf um die Wegefreiheit der Geschichte in immer differentiiertere, reifere Wahrheit, hier ein Kampf um die sichere Ruhe des geschichtlichen Werdens, die nicht durch tollkühne Abenteuer gefährdet werden soll.

Dieser tragische Geist im geschichtlichen Werden der tiefsten und allgemeinsten Kulturwerte der Menschheit gelangt in den Menschen der großen Tragödien der Weltliteratur zu monumentaler Lebenswirklichkeit, denn diese Menschen nehmen die an sich abstrakten Kulturideen als Triebfedern in ihren Willen auf und kämpfen nun für sie als ihr Gut, als das höchste Gut, durch das sie sich als Mensch, als Menschheit wissen.

So ergibt sich denn dies als der Stilgedanke der klassischen Komödie, sofern sie auf eine Tragödie hin angelegt ist, daß das, um dessenwillen alle dramatische Handlung auch des Lustspiels sich ergeht, ein sittlicher Wert, ein würdiger Gegenstand des Willens sei; daß es ein guter Mensch sei, würdig unserer begleitenden Sorge, ihm Weggenosse zu sein.

Das Lustspiel ist kein Possenspiel; seine Menschen sind nicht über Parkett und Pfütze tänzelnde Eintagsgeister, sondern handelnde Menschen. Ebensowenig sind seine Menschen jene krankhaften und verzerrten Untermenschen Molièrschen Geistes, die man durch ein Lachen über sie abtun und schnell vergessen will. Seine Menschen sind prächtige, gerade, liebe, kurz: bis in die letzten Züge wahrhafte Menschen, uns verwandt in allem Guten, uns verwandt nach Wahrheit und Ernst der Lebensauffassung.

Je stärker nun die Schicksalsgegnerschaft gegen diesen Bruder im Kampf ums Gute sich erhebt, je mehr die tragische Verwicklung also sich verfestigt, um so klarer muß heraustreten, wie sehr der Gegenstand des bedrohten Willens ein sittliches Werk ist.

Aber ist es im Leben etwa so, daß der Wille, der sich zum Guten und Wahren bekannt hat, immer nun auch das Kampftemperament hat, dies edle Gut gegen die feindselige Welt kraftvoll zu behaupten? Gilt nicht für alle Menschlichkeit, daß der Wille stark, aber das Fleisch schwach sei? Und auch das andere, ihm gleiche Wort: daß viele berufen, aber nur wenige auserwählt seien?

Es gibt gottlob Menschen von jener starken Willenskraft, die auserwählt sind zu tragischen Wegbereitern unserer Menschheitsgeschichte; das sind die repräsentativen Gestalten, nach denen wir die Zeiten be-

nennen. Ihr Leben wird, trotz des Unterganges ihrer Kreatur, von der Gerechtigkeit der Geschichte als eine Unvergänglichkeit aufbehalten.

Aber neben ihnen stehen wir meisten, denen die Stärke des Willensaffektes gegen das große Schicksal, das sich vor unseren Lebensweg legt, fehlt. Es sind allzumal nicht willensgewaltige Menschen; sondern es sind nur gutwillige Menschen.

Sollen sie verlöschen wie ein Licht im Windstoß? Sollen sie verloren sein, weil sie ein gutes Vorhaben nun nicht auch noch auf die Schultern eines starken Temperamentes der Ausführung legen können? Sollen sie verloren sein, weil sie darin schwach sind, worin sie von Übeltätern und Verbrechern überragt werden?

Die Komödie muß demnach zwar als Tragödie beginnen; so will es der Genius der dramatischen Kunst. Muß nun aber nicht auch die Komödie als Tragödie enden, so daß sie nur ein trüglicher Zwischenakt zwischen tragischem Aufgang und Niedergang wäre? Denn das Schicksal läßt sich nicht wegbitten.

Da kommt dem gutwilligen Menschen in seiner Bedrohnis ein Helfer aus unbekanntem Ursprunge hinzu.

Wer unter uns Menschen wäre es, der auf seinen Lebensweg rückschauend nicht erkennen müßte, wie nicht nur an unbedeutenden Stellen, sondern gerade in Höhe- und Entscheidungspunkten unseres Kampfes gegen tückisches Mißgeschick der — Zufall unsere Zukunft bestimmt hat? Ein Etwas, so lächerlich klein und so kindisch unbekümmert springt aus dem Dunkeln heraus, wirft unserem Schicksalsgegner eine Binde um die Augen, führt ihn irre und schickt uns, wir wissen nicht wie, über Steg und Weg für ein Weilchen wenigstens in bescheiden freundliche Kampfesstille. Da atmen wir auf, wie aus schlimmem Traume, sehen uns um nach dem Helfer und finden doch nichts, dem wir danken oder schelten könnten. Zufall heißt dies wesenlose Wesen.

In jenen Riesenkampf der Tragödie wagt dieser Kobold sich nicht hinein. Hier haben der Wille und sein Schicksal ineinander sich verbissen. Über diesem Kampfe wacht die Geschichte der Welt als Richter mit göttlicher Gerechtigkeit.

Aber dort, wo die Kraft des handelnden Willens nur für den kleinen Alltag ausreicht, wo der gutwillige, aber nicht willensgewaltige Mensch die Wucht seines Schicksalsgegners an schwindender Kraft fühlt — da grüßen wir den Zufall als Helfer unseres schwächeren Bruders, den wir seines guten Willens wegen lieben.

Mit diesem Ringen des Willens gegen sein Mißgeschick hat der Zufall innerlich nichts zu tun. Er ist also an sich kein sittlicher Begriff. Er läßt sowohl den Willen, in seinem innersten Bekenntnis zur

Wahrheit, als auch das gegnerische Schicksal innerlich unberührt. Er ist der äußerliche Helfer des temperamentschwächeren Willens, des Willens von geringerer Energie der ausführenden Handlung gegen die mächtigere Tatkraft des Schicksals. Die Rettung des Willens durch die Hilfe des Zufalls rechtfertigt also nicht diesen Willen; der Wert des Willens muß feststehen, bevor der Zufall ihm Helfer sein darf. Denn der Zufall muß wie von unserer besorgten Hoffnung gerufen erscheinen. Und also wird er erst von unserer sittlichen Hoffnung an die Schwelle des sittlichen Reiches gestellt.

So bildet denn der tragische Auftakt der Komödie einen bedeutsamen Bestandteil der Stilidee der Komödie. Durch ihn erwies sich der Wille als ein guter Wille. Nunmehr ist der befreiende Zufall gerechtfertigt. Denn nun darf unsere sittliche Hoffnung den Zufall als Helfer gegen feindliche Gewalt begrüßen; nun darf unser Herz froh werden, wenn der bedrohte Mensch vom launigen Handstreiche des Glückes in die Stille entführt wird.

Hieraus ergibt sich, daß der Zufall, wie ihn die Kunst der Komödie als gestaltendes Motiv verwendet, unendlich mehr ist, als was der Würfelspieler am Biertisch beschwört oder der Gauner als die Kraft seines Talisman bei sich wähnt; d. h. er hat nichts gemein mit dem Aberglauben bei leichtsinnigen oder verbrecherischen Abenteuern. In der Kunst der Komödie ist es die Hoffnung des sittlichen Gemütes in seinem Bangen um den schicksalsbedrohten Bruder.

Es ist im Stilgedanken der klassischen Komödie der Zufall demnach eine Idee, die sich der Idee des Schicksals zur Seite stellt, sich ihr überordnet. Die Idee des Schicksals wird also nicht auf die Tragödie beschränkt, während der Komödie nur die Idee des Zufalls aufbehalten bliebe. Die Komödie betätigt bei bedeutsamster Verwendung der Schicksalsidee nur die Überordnung der Zufallsidee über das tragische Motiv. Durch diese Tatsache sind wir berechtigt, von der Einheit der dramatischen Kunst zu reden.

Von dieser dramatischen Erhebung des Zufalls zur Idee des Zufalls geht nun eine gerade Spur bis zur höchsten Gestalt dieser Idee, wie sie der religiösen Hoffnung zur Seite steht in den Worten des Psalmisten: »Ob ich schon wandele durch finsteres Tal, so fürchte ich kein Unglück. Denn du bist bei mir, dein Stecken und Stab trösten mich.«

Achten wir nun auf die künstlerischen Folgerungen aus diesen Gedanken.

Wir waren schon aufmerksam darauf, daß der Träger unseres Interesses in der Komödie, also die Hauptperson, nichts weniger als »der Held« ist. Denken wir etwa an Tellheim, an Bauer Jakob im »Dia-

manten« oder an Kollegen Crampton. Es sind allzumal vom Schicksal zermürbte und ratlos gemachte Menschen, die nichts mehr tun oder gerade das, was sie dem Schicksal vollends in die Hände spielen würde.

Ferner gestaltet sich der Zufall auch nicht so, daß durch ihn nun diese entkräfteten Willen zum sieghaften Tun sich aufraffen könnten. Der Zufall hilft den Schwachen nicht unmittelbar, er ist unmittelbar der Kampfbegriff gegen das Schicksal und darum nur mittelbar der Helfer des willensgelähmten Menschen; z. B. hilft der Zufall dem Kollegen Crampton nicht, sich gegen seine Kollegen beim Fürsten durchzusetzen, sondern er rettet ihn in ein stillglückliches Leben bei Tochter und Jünger. Er bleibt im Schatten des Kampfes; fast widerwillig folgt er höchstens den sieghaften Spuren des Zufalls, der ihn nur rettet, aber nicht zum Sieger macht.

Dadurch aber gerade wirkt der Zufall in der Komödie mit voller Kraft als die Erlösung unseres Gemütes.

Wir sehen, wie weit solcher Sinn des Lustspiels absteht von dem, der aus dem alten Worte spricht: »*Fortes fortuna adiuvat* — den Starken hilft das Glück«! Wenn im Phormio des Terenz der Diener des Antipho, dieses herzensbraven, aber äußerst willenschwachen Menschen, ihm wohlwollend drohend das Sprichwort »*Fortes fortuna adiuvat*« — zuruft, so wirkt das Wort wie eine starke Selbstironie gegenüber dem tatsächlichen Wirken der Fortuna in diesem prächtigen Lustspiele; denn sie nimmt diesen, alles Kampfesmutes baren Antipho wie einen Liebling gerade unter ihren Schutz.

Vielmehr wandelt die dramatisch-künstlerische Idee des Zufalls diesen alten Satz vom erfolgreichen Draufgängertum: *Fortes fortuna adiuvat* um in das Wort: »Dem Guten soll das Glück helfen.«

Das glückliche Ende muß verdient sein durch die würdige Absicht. So erscheint das glückliche Ende als ein zweckwürdiges Ende.

Dadurch wird dann der Geist des klassischen Lustspiels zur erlösenden Ironie gegen die allgewaltig sich dünkende Macht des Schicksals.

Damit ist die künstlerische Kraft des Lustspiels gegründet in der Tiefe des Humors. Es gibt nicht nur jene großen Menschen, nach denen wir die Kraft der Menschheit bestimmen, sondern auch Menschen mittlerer und kleiner Kraft, nicht minder bereit zur Wahrheit und ihrer Wehr. Sollen sie nun durch das bescheidene Maß der Kraft verloren sein, als wäre ein guter Wille nichts? Wir lieben auch sie und hoffen für sie auf eine Erlösung, woher immer sie kommen mag. Und wir dürfen es, so verspricht es uns die Idee des Zufalls.

Wir müssen diesen Sinn der Idee des Zufalls klar gegenwärtig

halten, wenn wir bei den einzelnen Komödien nicht fehlgreifen sollen.

Wenn in »Minna von Barnhelm« das Fräulein dieselben Zimmer erhält, die ihr Tellheim bewohnt hat, so entspricht diese Zufälligkeit keineswegs der Idee des Zufalls. Diese Zufälligkeit liegt gleichsam der dramatischen Handlung voraus, denn Lessing wollte nicht ein Lustspiel der Auffindung Tellheims, sondern der Gewinnung Tellheims zur Liebe durch Minna geben. Minna war ausgefahren, Tellheim für sich heimzubringen. Da mußte sie ihn natürlich zwar zuerst gefunden haben. Das Gegenspiel der Handlungen begann erst dann, als sie ihn gefunden hatte. So ist denn die Auffindung die Vorbedingung des dramatischen Verlaufs. Diese Zufälligkeit der Auffindung ist wesentlich also ein abgekürztes Verfahren der Exposition, ist ein Umstand an der Schwelle des Dramas, den wir hinzunehmen haben vom Dichter, wie den andern, daß Tellheim bei den Sachsen als Ehrenmann sich auszuzeichnen Gelegenheit hatte, und so weiter.

Das sind Prämissen, Vorbedingungen des dramatischen Verlaufs. Darum sollen uns solche Zufälligkeiten der Exposition »Zufälligkeit *ex praemissis*« heißen. Ganz anders der Zufall, den die Ringeinlösung im Gefolge hat; Minna erkennt mit fraulichem Takte die Gründe seines rätselhaften Verhaltens und weiß nun den Zufall in die zwiespältige Seele des Tellheim zu legen durch ihr Märchen vom plötzlich bösen Onkel. Das erst wandelt die Tragödie um zum fröhlichen Spiel.

Wir haben also scharf zu unterscheiden zwischen einer Zufälligkeit, unter deren Voraussetzung die Handlung beginnt (Zufälligkeit *ex praemissis*) und dem Zufall, der den Handlungsverlauf ablenkt, indem er *in medias res* eintritt. Jene erste »Zufälligkeit *ex praemissis*« wird geradezu ein Motiv des Tragischen: denken wir an die Wirkung auf Tellheims schlimme Verbitterung, als er den Gasthof räumen mußte. So sehr unterscheiden sich beide Arten des Zufalls.

Diese »Zufälligkeit *ex praemissis*« liegt außerhalb unserer Betrachtungen. Gleichwohl wollen wir darauf aufmerksam machen, daß durch starke Verwendung dieser »Zufälligkeit« die innere dramatische Spannkraft leidet. In der Minna von Barnhelm ist das Zusammenfinden Tellheims und Minnas nur eine nebensächliche Abkürzung des Vorspiels. Wenn aber Shakespeare die unglaubliche Ähnlichkeit zwischen Viola und Sebastian zum Bestandstück der Exposition macht, so ist dann das Geflecht der dramatischen Handlung wie aus mürben Fäden gewirkt. Man nahm beim Lustspiel diese starke Zufälligkeit *ex praemissis* in Kauf. Es ist aber nicht zu verkennen, wie das dramatische Gewissen vom antiken Lustspiel bis zum gegenwärtigen in diesem Punkte bedeutend sich verfeinert hat.

Darin allerdings war das dramatische Gewissen auch der Antike schon äußerst fein, daß solche Zufälligkeiten in der Exposition eines Dramas für die Tragödie eine künstlerische Unmöglichkeit sind. Denn der Geist der Tragödie verlangt, daß die Willensgegensätze, die in ihr zum Kampf gegeneinander geraten, mit der Kraft einer unentrinnbaren Notwendigkeit sich suchen, um sich zu vernichten. Das ist einer der Gründe, warum wir in der »Idee des Schicksals« Euripides aus der Reihe der klassischen Tragiker beiseite treten ließen. Denn er spielt auch im Tragischen mit der blinden Zufälligkeit.

In unseren früheren Erwägungen über »die Idee des Schicksals« sprachen wir aus, daß eine Geschichte der Tragödie nicht aus Wandlungen des tragischen Willens und seines sittlichen Gesetzes möglich ist. Es wandelt sich die Gestalt dessen, was die tragische Muse als das Schicksal des handelnden Menschen bestimmt.

Ganz so, weil aus der einen Quelle dramatischer Überlegung ist eine Geschichte der Komödie nur möglich dadurch, daß die Gestalt dessen, was die dramatische Muse unter der Idee des Zufalls sieht, in den Zeiten sich wandelt.

Diese Wandlungen der Idee des Zufalls fallen keineswegs zusammen mit den ideellen Wandlungen, die das Kulturbewußtsein der Menschheit in dem Blicke des dramatischen Genius durchzumachen hat, wie wir es bei der Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie nachweisen konnten. Denn die Komödie hat es nicht mit den Gipfelmenschen zu tun, wie sie in der klassischen Tragödie zur Gestaltung kommen. Es sind liebe Menschen von gewiß bürgerlicher Tüchtigkeit, die aber willig Könige des Handelns über sich anerkennen. So bestimmt denn nach ihnen auch nicht die Weltgeschichte ihre Abschnitte.

Das verfeinerte dramatische Gewissen will die Idee des Zufalls unausgesetzt reiner so gestalten, daß der zum Glück eintretende Umstand immer mehr vom Charakter einer bloß wunderbaren Naturbegebenheit sich entfernt und immer enger mit dem Wesen der handelnden Person selbst sich verknüpft.

Wir wollen das Prinzip dieser Wandlung die Humanisierung des Zufalls nennen.

Wenn im »Trinummus« des Plautus der Vater nach jahrelanger stürmereicher Seefahrt gerade in dem Augenblicke zurückgeführt wird, in dem der von Liebe verführte Sohn vor dem bürgerlichen Zusammenbruche steht, so ist dieser Zufall einer bloß mechanischen Naturbegebenheit zu verdanken. Wenn aber Walter von Stolzings Preislied auf Hans Sachsens Tisch liegen bleibt, so daß es der Beckmesser finden kann, so ergibt sich dieser Umstand aus dem reinen Geist des Vertrauens unter den Menschen in Sachsens Hause.

Durch solche tiefstgehenden Wandlungen des Zufalls, die eine Humanisierung des Zufalls bedeuten, wird der glückbringende Umstand immer näher an den in seinem guten Willen bedrohten Menschen hinangebracht. Immer zuversichtlicher wird unsere Hoffnung auf Hilfe werden können, weil immer enger der Zusammenhang dieser Hilfe mit der Würdigkeit des bedrohten Menschen und das glückliche Ende immer mehr als ein innerlich verdientes sichtbar geworden ist[1].

[1]) Diese theoretischen Erörterungen leiteten eine Reihe von sieben Vorträgen ein, die ich im öffentlichen Vorlesungswesen zu Hamburg, Winter 1916, über »Die Idee des Zufalls in der Geschichte der Komödie« gehalten habe. Die Vorträge, die das Beweismaterial für diese theoretischen Erörterungen ausbreiteten, hatten zum Gegenstand: Die Antike — Shakespeare — Lessing, Kleist — Hebbel, Grillparzer, Rich. Wagner — Gerhart Hauptmann — Die Satire. — Über Posse und »Charakterkomödie«.

XII.

Leben und Bühne in der dramatischen Dichtung[1]).

Von

Johannes Bathe.

Geschichtliche Betrachtung zeigt, daß sich die beiden ursprünglich so verschiedenen Formen der dramatischen Kunst in extremer Einseitigkeit haben entwickeln können: hier entsteht die Pantomime, dort das sogenannte Lesedrama. Ihre Einseitigkeit ist für das Zustandekommen eines dramatischen Kunstwerks kein Hinderungsgrund, denn das Dramatische ist seinem Wesen nach gegeben, wenn aus dem Gegensatze zweier Personen oder Personengruppen Entschlüsse hervorgehen und diese zu Handlungen fortschreiten, und von einem Drama kann man im weiteren Sinne sprechen, wenn es sich in dem bezeichneten Falle um ein einheitliches, in sich abgeschlossenes Kunstwerk handelt. Allein sobald ein wirkliches dramatisches Werk zustande kommt, erkennt man doch leicht, daß jene völlige Einseitigkeit nur scheinbar ist. Wenn auch die Pantomime der gesprochenen Rede entbehrt, so ersetzt das eben die Gebärdensprache bis zu einem nicht geringen Grade[2]), und auch die Dramen, die nicht für die Aufführung, sondern nur für die Lektüre bestimmt sind, beweisen doch durchweg durch den einen oder andern Zug, daß sich der Verfasser der Vorstellung der Bühne nicht ganz entschlagen kann, wenngleich das gerade in diesem Falle an sich möglich wäre. Schon allein die Begrenzung des Umfanges zeigt eine Anlehnung an die Erfordernisse der Bühne.

Nun sind aber überhaupt diese beiden Arten der Kunstübung nicht

---

[1]) Der nachstehende Aufsatz behandelt ein von Rudolf Lehmann in seiner Deutschen Poetik, S. 170 ff., aufgestelltes Problem. Es wird dort zwischen dem sprachlichen beziehungsweise dem schauspielerischen Elemente des Dramas einerseits und lebenswahrer beziehungsweise theatralischer Art der Darstellung anderseits ein Zusammenhang vermutet.

[2]) Wie bis ins einzelne bewußt und wie geordnet z. B. die Römer die Gebärdensprache nicht nur zur Unterstützung, sondern auch als Ersatz des gesprochenen Wortes verwandten, lehrt uns eingehend Quintilian.

das, was man im engeren Sinne unter dem Drama versteht. Der Geschmack und das Urteil aller Zeiten, soweit wenigstens nicht, wie zu Eingang der römischen Kaiserzeit, der Tiefstand der Kunst und des künstlerischen Geschmacks eine Ausnahme begründeten, haben nur solche Werke als Schöpfungen großer Kunst angesehen, bei denen sich ein in der Sprache niedergelegter tiefer Gehalt mit Bühnendarstellbarkeit vereinte. Tatsächlich ist aber auch der psychologisch-ästhetische Zusammenhang zwischen Wort und Mimik so enge, daß ihre Verbindung im Drama als nur natürlich erscheint.

Wenn das Drama seinem Wesen nach sich entgegenstehende Charaktere darstellen soll, und zwar in einer Handlung, in der dieser Gegensatz zu Entschlüssen und Taten fortschreitet, so muß das Wesen des Dramatischen in erster Linie durch die Sprache zum Ausdruck kommen. Und zwar ist es ein Doppeltes, das die Sprache hier zu leisten hat. Einmal ist sie das wirksamste Mittel zur Darstellung von Entschlüssen und daher das eigentliche dramatische Kunstmittel. Auch das Handeln selbst kann in Worten liegen. Im übrigen kann die Tat selbst immer nur das Ergebnis oder der Abschluß einer zu Entschlüssen und über sie hinaus führenden seelischen Entwicklung sein, die ihrerseits nur in der Sprache psychologisch einleuchtend dargestellt werden kann [1]), oder falls sie im Einzelfalle unvermittelt auftritt, so bedarf sie doch wenigstens einer nachträglichen Motivierung in Worten. Überhaupt ist ja das Geschehnis, so wichtig es im Drama sein mag, nicht um seiner selbst willen bedeutsam. »Es dient nicht mehr etwa der Neugier eines sensationslustigen Publikums, das möglichst viel Greifbares vor sich gehen sehen will, sondern es ist eingeführt um des Affektwechsels willen, den es begründet, und soweit es das tut« [2]).

Es gibt zwar neben der Handlung und dem Worte noch die Geste. Aber soweit diese nicht ausführende, zweckvolle Bewegung, also eben Handlung selbst ist, ist sie als Gebärde wohl in gleicher Weise wie das Wort, aber in weit geringerem Grade wirksam als diese. »Keine andere Technik«, sagt mit Recht Dessoir, »hält die Spannung auf den Ausgang so wach wie die des erregten Gesprächs; die ganze ursprüngliche Freude an dem, was geschieht, wird durch die rhetorisch-dramatische Unterredung in den Kreis der Wortkunst versetzt« [3]).

---

[1]) Das ist neuerdings bei der Auswahl und Bearbeitung dramatischer Werke zur Aufführung im Kinotheater vielfach nicht genügend beachtet worden. Noch viel greller tritt dieser Fehler natürlich oft hervor, wo es sich um Verarbeitung von epischen Werken zu Kinozwecken handelt, wie z. B. bei G. Hauptmanns »Atlantis«.

[2]) W. Conrad, Bühnenkunst und Drama, Zeitschrift für Ästhetik, VI, S. 364.

[3]) Ästhetik, S. 373.

Nun muß freilich die Sprache auch dramatisch, d. h. imstande sein, Steigerung und Spannung zu erregen. Dazu ist es nötig, daß sie selbst Willensspannung enthalte. Nicht der theoretische Dialog gleichsam philosophierender Menschen kommt in Frage, auch nicht einfaches Plaudern, das man gewissermaßen nur unter ästhetischen Gesichtspunkten werten kann, sondern die Sprache des zu praktischen Zwecken sprechenden Menschen, die gleichsam immer von neuem die Brücke zwischen zwei Handlungen bildet. In diesem Sinne sagt Julius Bab[1]: »Das Drama wird als Sprachkunstwerk faßbar, sobald es als das zündende Erlebnis des dramatischen Dichters gefühlsmäßige Ergriffenheit durch das Wesen zu praktischen Zwecken sprechender Menschen erkennen läßt.«

Die zweite Aufgabe der Sprache, wenngleich von der erstgenannten nicht immer scharf geschieden, ist die der Charakteristik. Soweit sich die Charaktere aus der dramatischen Führung der Handlung ergeben, fällt diese Aufgabe mit der obigen zusammen. Auch die Handlungen an sich dienen ja der Charakteristik. Aber sind die Charakteräußerungen durch Worte schon ihrer Natur nach bedeutsamer und mannigfacher, so sind sie es auch allein, die vom Schöpfer des Kunstwerks wirklich fixiert werden können, während für die Handlungen und Gebärden höchstens eine Aktionsanweisung ergehen kann, die jedesmalige Ausführung hingegen der zufälligen Leistung des Schauspielers überlassen bleibt. Daher muß der Dichter die Charakteristik durch die Sprache in erster Linie erstreben. »Immer muß sie den inneren Gegensatz zwischen den Charakteren zum Ausdruck bringen, und epigrammatisch zugespitzte Stichomythie darf man in diesem Sinne das Grundschema des dramatischen Dialogs nennen«[2]. Hier ist freilich der dramatisch steigernde Charakter der Sprache zugleich mit betont. Aber weit noch über die so bezeichnete Wirkung hinaus kann die Sprache der Charakterisierung dienen, und da fehlt es auch nicht an Fällen, wo die oben gezeichnete »theoretische« Sprache ihre Berechtigung hat. Alle rein seelischen Vorgänge, ferner der letzte Ausdruck seelischer Eigenart, die sich der Kundgebung durch Handlung und Gebärde entzieht, können durch das Wort noch vermittelt werden. Es ist mit Recht schon darauf hingewiesen worden, daß das Wort in diesem Falle noch weit über die Sprache des gewöhnlichen Lebens hinausgehen muß, soweit es sich um den Umfang seiner Verwendung handelt. Eine Reihe von Empfindungen, und zwar gerade von starken Affekten, die im wirklichen Leben ihren Ausdruck weit eher in Schweigen

[1]) Von den sprachkünstlerischen Wurzeln des Dramas, Zeitschrift für Ästhetik, VI, 43 ff.

[2]) Lehmann, a. a. O. S. 165.

finden würden als in Worten, muß der dramatische Dichter durch die bewegten Worte seiner Personen kund tun, wobei zumal auch der Wert des Monologs nicht falsch eingeschätzt werden darf. Und es wäre irrig, wie Bab treffend näher darlegt[1]), aus einzelnen zutreffenden Fällen zu schließen, daß hier der Dichter das Leben einfach nachahmen könne.

Seinem Wesen nach ist das Drama Gegenwartskunst, »auf der Illusion der Gegenwart, auf dem Miterleben der dargestellten Vorgänge beruht die dramatische Wirkung« [2]). Daraus ergibt sich die Bedeutung der szenischen Darstellung als für das Drama wesentlich, denn es kann nicht zweifelhaft sein, daß sie die Illusion entscheidend verstärkt. Nicht zwar, als ob es wesentlich darauf ankäme, die äußere Anschauung des dichterischen Bildes herzustellen. Wie wenig die Dekoration die Hauptsache ist, zeigt Shakespeares Bühne zur Genüge[3]).

---

[1]) a. a. O. S. 53.

[2]) Lehmann, a. a. O. S. 146.

[3]) Daher wird man Dessoir (Ästhetik, S. 338) nicht einfach beipflichten können, wenn er meint, daß auf Dekoration, Kostüm, Schönheit usw. die Täuschungsmacht der Bühne beruhe. Die Schauspielkunst hat allerdings eine doppelte Wirkung, indem sie nicht nur Bewegungen, sondern auch Erscheinungen darstellt, und nicht mit Unrecht hat man sie in einer Hinsicht wohl als »subjektivierte Plastik« bezeichnet. Auch ist nicht zweifelhaft, daß sie als solche starke Wirkungen erzielen kann, nur sind diese Wirkungen nicht dramatisch. Die rastlos fortschreitende dramatische Aktion, die gerade beim guten Drama von Erregung zu Erregung eilt, läßt zum Genusse des plastischen Bildes keine Zeit. Freilich können Dekoration und Kostüme bei richtiger Verwendung, namentlich unter der Voraussetzung, daß sie nicht selbständige anschauliche Wirkungen in den Vordergrund drängen und von der Handlung selbst ablenken, die dramatischen Wirkungen der Schauspielkunst verstärken. Treffliche Wirkungen in diesem Sinne, wie sie z. B. das Münchener Künstlertheater erzielt hat, sind von der Kritik verständnisvoll anerkannt worden (Kunstwart 1910, 1. Heft). Ihre eigenste Wirkung aber übt die Bühne, soweit sie Erscheinungen darstellt, in den sog. lebenden Bildern aus. Den lebenden Bildern recht nahe kommt das sog. Volksschauspiel der Gegenwart nicht nur bei der dramatischen Dürftigkeit seiner Stücke, sondern auch infolge der meistens dem Dramatischen gegenüber naiven Unfähigkeit der schauspielernden Dilettanten. Die große Wirkung solcher Stücke erklärt sich schon durch die für ein naives Publikum viel größere Verständlichkeit, die durch die Möglichkeit ruhiger Betrachtung dieser »Höhepunkte der Gesamthandlung« verstärkt wird. Aber gerade dadurch hat die Darstellung keinen dramatischen, sondern eher epischen Charakter. (Vgl. Schillers Briefwechsel mit Goethe: »Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst, und sie scheint gleichsam stille zu stehen. Nach meinem Bedünken liegt viel in diesem Unterschied.«) Auch im ernsten Drama des Mittelalters wird die äußere Ausstattung weit mehr betont, besonders hebt Creizenach die starke Neigung des italienischen Dramas hierzu hervor. Und was eine spezielle Eigentümlichkeit des romantischen Dramas war, die Veranschaulichung zur religiösen Erbauung und Belehrung, das ist es auch, was bei dem letzten Ausläufer des My-

Die Aufgabe der Bühnenkunst ist vielmehr eine doppelte. Sie fügt zu den seelischen Lebensäußerungen die sinnlichen Eindrücke. Das Geschehnis ist im Drama, wie schon gesagt, gewiß nicht von einziger Wichtigkeit, aber es ist doch bedeutsam: die Geste, soweit sie ausführende, zweckvolle Bewegung ist, gibt es am wirkungsvollsten wieder. Tatsächlich ist ja auch das Gebiet der sprachlichen Darstellung beschränkt, der Dichter kann uns mit zahlreichen nicht unwichtigen Momenten des Verlaufs der äußeren Handlung nicht bekannt machen. Unter Umständen kann der gleichzeitige Verlauf mehrerer Geschehnisse, ja überhaupt das Nebeneinanderbestehen von Anschauungselementen für die Handlung wichtig sein. Erst die Bühne bringt dies klar zum Bewußtsein, und in diesem besonderen Sinne hat das Theater schon nach der Seite der Anschauung hin, d. h. wegen des räumlichen Charakters der Darstellung, gelegentlich großen Wert. Die Schauspielkunst schafft ferner zahllose feine Züge, die erst das innere Charakterbild ausdrucksvoll werden lassen. Wie wenig der Dichter hier bis ins einzelne gehen kann, zeigt die oft ganz verschiedene Auffassung derselben Rolle durch verschiedene Schauspieler. Aber schon die Erscheinung als solche trägt zur Charakteristik bei. So sagt Otto Ludwig: »Motivieren muß man aus dem Charakter, der Gestalt, d. h. aus dem, was sinnlich gegenwärtig, nicht bloß aus dem, was im Gedächtnis vorhanden ist, wie z. B. die Situation; das ist um so notwendiger, je weniger die Situation sinnlich gegenwärtig zu machen ist, wie z. B. die menschliche Isoliertheit des Othello durch sein schwarzes Gesicht«[1]. So dient alles das, was man unter Gebärdenmimik zusammenfaßt, zugleich und zum Teil auch ausschließlich der Charakteristik, wie denn die Gebärde ebenso Ausdruck inneren Lebens ist, wie das Wort. Nicht der geringste Wert der Bühnenkunst liegt darin, daß sie den Reflex des Seelischen vermitteln kann. Auf der selbständigen Ausgestaltung der Rollen beruht der künstlerische Charakter der Schauspielkunst. »Der Dichter stellt ihm (dem Schauspieler) zwar die Aufgabe, er gibt ihm in seinen Worten den Charakter und Stimmungsgehalt, dessen körperlichen Ausdruck er schaffen soll, an die Hand, aber die Lösung der Aufgabe, die Umsetzung des Gehaltes ins Sinnliche, ist ganz das Produkt seiner Phantasie«[2]. Selbst das

---

steriums, dem heutigen Passionsdrama, die machtvolle Wirkung hervorbringt. Das gilt nicht nur für den naiven Zuschauer; da, wo nicht ästhetische Mängel den religiösen Eindruck direkt stören, wird auch in dem künstlerisch Empfindenden eine starke Wirkung ausgelöst. Diese beruht aber auf dem Bühnenbilde und der anschaulichen Bewegung der Personen. (Vgl. Konr. Lange, Das Problem des Passionsspiels, Zeitschrift für Ästhetik, VI, S. 61 ff.)

[1]) Shakespearestudien, S. 507 (Ges. Schriften, herausg. von Stern, Bd. 5).

[2]) Vgl. Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, S. 106.

eigentliche Darstellungsmittel des Dramas, die dramatische Rede, wird uns erst durch den Schauspieler in besonderer Weise lebendig, mit der akustischen Vermittlung dringt zugleich die Auffassung eines Künstlers zu uns, der es durch Veranlagung und ernste Studien zum Durchdringen seiner Rolle gebracht hat. Es ist die mehr idealistische Richtung der Bühnenkunst, die die Sprachmimik bevorzugt, während die realistische »in der Ausdrucksfähigkeit des Körpers schwelgt« (Dessoir). Diese idealistische Richtung ist also mehr eine Unterstützung des Dramas als Wortkunst, während die reine Schauspielkunst, die streng genommen, nur in der Pantomime auftritt, als selbständige Kunst bezeichnet werden muß.

Die direkte Umgestaltung des dichterischen Werkes durch die Vermittlung des Schauspielers tritt noch spezieller hervor, wenn man an den Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum denkt, durch den das letztere gleichsam zum »Mitspieler« wird. Mit Recht hebt Bulthaupt hervor, wie stark dieses Verhältnis [1]) für das griechische Drama und die Mysterien des Mittelalters bestand; für das heutige Drama liegt ein Ähnliches in den Prologen, »der lustigen Person, die fast immer zum oder für das Publikum spricht« [2]). Der Kontakt mit der Bühne befördert indirekt auch den Kontakt der Zuschauer untereinander. Und diese Gemeinsamkeit des Empfindens, diese gegenseitige Beeinflussung, ist ein wesentlicher Faktor zur Verstärkung der künstlerischen Wirkung, der eben der Bühne als solcher eigen ist. Es handelt sich dabei nicht allein um die anfeuernde Anregung, die das Publikum den Darstellern bietet, sondern um die durch die Gemeinsamkeit des Genießens bedingte Eigenart der Auffassung. Die Theoretiker betonen mehr oder weniger die einzigartige Wichtigkeit dieses Moments, und es ist klar, daß aus der beabsichtigten Berechnung einer solchen Wirkung Gesichtspunkte für die Gestaltung des Kunstwerks sich ergeben können [3]).

Eine besondere Bedeutung gewinnt die Bühnendarstellung, wenn man die individuelle Verschiedenheit berücksichtigt, mit der die Zuschauer auf das Dargebotene reagieren. Es handelt sich hier um ein noch wenig erforschtes Gebiet, doch gibt uns unter anderm ein lehrreicher Aufsatz von Müller-Freienfels [4]) lichtvolle Einblicke. Dieser

---

[1]) Im Gegensatz zum folgenden ist hier nicht von einem rein psychologischen Kontakt die Rede, sondern von einer zugleich äußeren Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum.

[2]) Vgl. W. v. Scholz, Gedanken zum Drama, S. 2.

[3]) Vgl. zu dieser Frage: W. Conrad, a. a. O. S. 265 ff.

[4]) R. Müller-Freienfels, Individuelle Verschiedenheiten in der Kunst, Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. 50, Jahrgang 1909.

unterscheidet je nach der Reaktion der einzelnen auf die von der Kunst gegebenen Eindrücke Typen, von denen für uns hier der motorisch-imaginative und der verbal-imaginative in Betracht kommen [1]). Ein nicht geringer Teil der Menschen ist so veranlagt, daß sowohl jede lebhafte seelische Spannung sich vorwiegend in Bewegungen und Bewegungsgefühlen auslöst als auch daß der Eindruck des Bewegten sie in besonderem Maße zum Erfassen und seelischen Miterleben zwingt [2]). Dieser Typus ist weit verbreitet und gerade auf der Stufe primitiven Kunstempfindens aufs höchste entwickelt. Als natürlichste Form der Kunstübung müssen wir den Tanz ansehen, und zwar zunächst den Tanz, bei dem der Ausführende zugleich Produzent und Genießender ist. Die Nachahmung ist dabei ganz gewiß ein sekundäres Moment, der Spieltrieb und das Ausdrucksbedürfnis sind es vielmehr, die sich in der Tanzbewegung betätigen, und die letzte Wurzel ist unzweifelhaft seelische Erregung irgend welcher Art. Daß diese Affekte, wenn sie einmal in körperlicher Bewegung ihre Auslösung suchen, sich von selbst an die aus dem gewöhnlichen Leben vertrauten Bewegungen anlehnen, sofern diese, wie Jagd, Kriegswesen, Liebeswerben, mit starken seelischen Erregungen verbunden sind, ist ohne weiteres klar, und ebenso erklärt sich von selbst das Hinzutreten des imaginativen Momentes zum Sensorischen und die Entwicklung des Tanzes zur Schauspielkunst. »Nicht überall«, sagt der genannte Verfasser [3]), »ist die Grenze zwischen Tanz und Schauspielkunst deutlich zu ziehen, eine wirklich selbständige Mimenkunst pflegen wir jedoch erst dort anzunehmen, wo die äußere Mimik und Physio-

---

[1]) Man könnte noch von einem dritten Typus sprechen, dem auditiven, denn es ist ein Unterschied, ob jemand von dem gelesenen oder dem gehörten Worte den stärksten Vorstellungsinhalt empfängt, aber für unsere Frage ist dieser Unterschied gegenüber dem obigen von untergeordneter Bedeutung, da es sich wesentlich um den Gegensatz des Dramas als Wort- und Schauspielkunst handelt.

[2]) Umgekehrt ist es auch verschieden, wie die Veranlagung der einzelnen auf die dichterische Sprache reagiert. Was schon Herder Lessing gegenüber richtig hervorhob, wenn er von der »Energie« der Dichtersprache redet, das haben die scharfsinnigen Darlegungen Th. A. Meyers ziemlich einleuchtend nachgewiesen (vgl. S. 150 ff.), daß es nämlich bei der Sprache nicht allein darauf ankommt, anschauliche Vorstellungen zu erzeugen, sondern daß der Gefühlston, den die Sprache wachruft, eine wesentliche Rolle spielt. Ähnlich wie Meyer spricht sich Dessoir aus (Ästhetik, S. 353 ff.), indem er zugleich die individuelle Verschiedenheit der Reaktion auf diese Eigenart der Dichtersprache betont: »Unser seelisches Leben ist so eigentümlich entwickelt, daß an Worte dieselben Folgen sich anschließen, wie an das Erlebnis einer Wirklichkeit, der die Worte entsprechen; ja es gibt Menschen, bei denen der durch die Rede hervorgerufene Eindruck stärker ist als der aus der Realität stammende Eindruck.« Vgl. auch Lehmann, a. a. O. S. 81.

[3]) a. a. O. S. 36 ff.

gnomik differenziertere seelische Zustände überträgt, also auch die feineren psychischen Regungen im Zuschauer zu erwecken weiß.« Einfache Lebensbeobachtung zeigt, wie stark noch jetzt die Zahl derer ist, deren Phantasie vorwiegend durch motorische Eindrücke erregt zu werden strebt. Kunstproduktionen wie Pantomime und Ballett spekulieren auf diese Neigung, und auch für die gauklerischen Produktionen des Zirkus usw. spielt sie eine entscheidende Rolle. Das Lusterregende dabei ist die Übertragung inneren Lebens auf dem Wege »nachahmender Innervation«, wobei, falls das Motorische überwiegt, die Muskelempfindung selbst den Genuß schafft (Schauspielkunst), während der mehr imaginativ Veranlagte hauptsächlich durch das Mitgenießen des seelischen Zustandes ergriffen wird (Pantomime). Der motorisch-imaginative Typus pflegt, wo er ausgebildet ist, selbst das Nichtmotorische ins Motorische zu übertragen, wie er z. B. das Wort durch Mimik begleitet. Es handelt sich im wesentlichen um unbewußte Nachahmung, in der die gesehenen Bewegungen andeutungsweise ausgeführt werden; meistens findet wohl nur Assoziation des betreffenden seelischen Zustandes an die Bewegung statt. Zweifellos ist für diese Art des Empfindens die Vermittlung des Dramatischen durch die Schauspielkunst von entscheidender Bedeutung.

Der so bestehende Kontakt zwischen Schauspieler und Publikum, dieser »psychomotorische Rapport«, wie Nietzsche sagt, leitet aber auch über zu der zweiten wichtigen Aufgabe, die die Schauspielkunst für das Drama übernimmt. Je besser es dem Dramatiker gelingt, uns so in seine dichterischen Gestalten zu versetzen, daß wir ganz mit ihnen verwachsen — und das ist doch seine Aufgabe[1]) — desto lebhafter erwacht in uns der Drang zu körperlichem Miterleben. An sich ist eine gewisse mimische Erregung, wie sie sich in der Deklamation mit oder ohne Hinzutreten von Gesten kundgibt, auch der Epik und Lyrik nicht fremd, und in der Geschichte des Altertums verdient der Mimus auch in diesem Sinne Beachtung. Aber in besonderem Maße steht der mimische Trieb in Beziehung zum Drama, das bei der ihm seinem Wesen nach eigenen heftigen Erregung, namentlich soweit diese, im Gegensatz zur Lyrik eine erst eintretende ist und zu Willensakten und Taten führt, in etwa darauf angewiesen ist. »Erst, wo sich aus der Energie des seelischen Miterlebens das körperliche wie von selbst einstellt, ist der Grund für das Drama großen Stils gelegt«[2]). Daher spielt in den Anfängen des griechischen Dramas das Sichhineinversetzen in die Leiden des Gottes, der Enthousiasmos, eine solche Rolle

---

[1]) Vgl. hier und im folgenden: Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Posie, S. 108 ff.
[2]) Meyer, a. a. O. S. 109.

wie in den Mysterien des Mittelalters das Aufgehen in die Leidensgestalt des Erlösers.

Jene Stärke und Innigkeit nachfühlenden Miterlebens, die nach körperlicher Entladung drängt und die gerade ein Beweis für den dramatischen Wert der besten Werke ist, ist aber für den künstlerischen Genuß insofern wieder ein Hemmnis, als sie uns die Freiheit der Betrachtung behindert und doch anderseits wieder ein Gefühl von Beunruhigung schafft, das man jeder drängenden Aufgabe gegenüber empfindet, der man sich nicht gewachsen fühlt. Da tritt der Schauspieler für uns ein. Indem er uns das körperliche Miterleben abnimmt, befriedigt er unsern mimischen Trieb und hebt ihn zugleich auf. Der motorische Drang, nach außen hin verlegt und verwirklicht, läßt die Freiheit der Betrachtung bestehen. »So schafft sie (die Mimik) uns ein Gegengewicht gegen die Gefahr, ins Pathologische zu versinken, und kühlt durch die Objektivität des Bildes, das sie bietet, aufs angenehmste die Leidenschaft stofflicher Anteilnahme« [1]).

Wenn so Wortkunst und Mimik in der Erfüllung gesonderter Aufgaben aufs innigste mit dem Wesen des Dramatischen verknüpft sind, so erhebt sich die Frage, in welchem Verhältnisse die beiden Elemente sich miteinander verbinden. Es ist eine Tatsache, daß die großen dramatischen Dichter der Weltliteratur beide als wesentlich betrachtet haben, aber ebensofest steht auch, daß über das Maß des Anteils beider Elemente Theoretiker und Praktiker nicht einig sind. Die Erfahrung hat gezeigt, daß entgegenstehende Auffassungen zu wertvollen Kunstwerken führen können: es ist die idealistische Richtung, bei der der dichterische Anteil, die realistische, bei der der mimische überwiegt. Im klassischen Drama der Griechen steht die Sprache mit ihrer fein ausgebildeten Rhetorik gewaltig im Vordergrunde. Dieser Vorrang des Dichtwerks beruht auf der vorwiegenden Wertschätzung des Dramas wegen seines ethischen, überhaupt seines geistigen Gehaltes, der ja in der Tat auf dem Wort und nicht auf der Mimik beruht, und von diesem Gesichtspunkte der Beurteilung aus läßt sich ja auch der überragende Wert des Dichtwerks wohl nicht bestreiten. Das gerade Gegenteil findet sich in der höchst realistischen Komödie des Mittelalters; hier behält das Theater das Übergewicht im 16. und 17. Jahrhundert noch, in der sogenannten Stegreifkomödie, in der die Worte nur improvisiert wurden, während der Gang der Handlung mit ihren stets wiederkehrenden Verkleidungen, Prügelszenen usw. im ganzen festlag. Von neueren Autoren kann man z. B. Hebbel und Ludwig gut einander gegenüberstellen. Zwar zeigt sich Hebbel dort,

[1]) S. 111.

wo er über Drama und Bühne spricht, von der Bedeutung der letzteren wohl durchdrungen. »Die Trennung zwischen Drama und Theater ist unnatürlich, sie sollte nicht sein,« sagt er in »Mein Wort über das Drama« und bedauert weiterhin die traurigen Bühnenverhältnisse, die dem Dichter das Theater verschließen, er denkt an eine Idealbühne; »ich sprach vom wahren, wirklichen, für die Szene bestimmten Drama, denn dieses hat auch nach meiner Ansicht allein Interesse und Wert für die Zukunft, doch muß man billig auch zwischen der Bühne, wie sie ist, und der Bühne, wie sie sein sollte und könnte, unterscheiden.« Und in seiner Schrift »Das deutsche Theater« sagt er: »Die Spitze der Kunst ist das Drama, und das Drama kommt freilich nicht erst durch das Theater zur Entfaltung, wie man gern behauptet, obgleich schon Aristoteles das Gegenteil sagt, wohl aber nur mittels desselben zu seiner ganzen und vollen Wirkung.« Aber er tritt (im Vorwort zur Maria Magdalena) auch der übertriebenen Meinung entgegen, als ob der »Poet« dem »Künstler« nur ein Szenarium zu liefern habe, das dann durch diesen »extemporierend auszufüllen sei«. »Eine Dichtung«, so betont er dort, »muß darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb.« Und weiterhin heißt es, daß der echte dramatische Darstellungsprozeß »ganz von selbst und ohne nach der Bühne zu blinzeln, alles Geistige verleiblichen« kann. Und wenn man bedenkt, wie er das dramatische Kunstwerk vor allem nach der Seite des philosophischen Gehaltes zu ergrübeln und zu fixieren sucht, wie er immer in ihm ein Mittel zur Darstellung einer Weltanschauung sieht, wird man sagen können, daß auch in unserm Sinne für Hebbels Standpunkt das Wort zutrifft, das er in seiner Abhandlung »Über den Stil des Dramas« sagt: »Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie für die Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas.«

Otto Ludwig ist eine andersartige Natur. Er führt zwar an den verschiedensten Stellen seiner ästhetisch-kritischen Schriften den Gedanken aus, daß ein Drama »desto vollkommener ist, je mehr ein reicher poetischer und schauspielerischer Gehalt sich nicht ausschliessen und etwa nur wechseln und nebeneinander hergehen, sondern sich in jedem Momente vollständig durchdringen« [1]), aber an anderen Stellen führt ihn seine Reflexion doch zu dem Ergebnisse, dem Schauspielerischen gebühre die überwiegende Rolle. Ja, er möchte die ganze dramatische Kunst herleiten aus dem Problem, »der Schauspielkunst ein Substrat zu geben«. Und einmal sagt er geradezu [2]): »Was von einem

[1]) a. a. O. S. 120. [2]) a. a. O. S. 148.

echten Drama aufgeschrieben ist, ist nichts als Untermalung des Gemäldes.«

Diese Gegenüberstellung, die sich reichlich ergänzen ließe, beweist, daß die Auffassung von dem Verhältnisse zwischen Dichtung und Bühne etwas Individuelles ist, das zum Teil in der verschiedenartigen Reaktion auf die verschiedenen Mittel künstlerischer Darstellung seinen letzten Grund hat. Aber schon die Tatsache, daß sich hier entgegengesetzte, von bedeutenden Dichtern vertretene Typen konstatieren lassen, spricht für eine gewisse Gleichberechtigung beider Faktoren im Drama. Von unseren neueren Theoretikern wird dieser Standpunkt auch in der Tat immer mehr vertreten. So sagt W. Conrad [1]), der zugleich als typischen Vertreter seiner Auffassung Dessoir anführt: »Als Resultat ... ergibt sich, daß beides — Wort und Mimik — derart wesentlich für eine charakteristische Bühnenkunst in entwickelter Eigenart sind, daß man von keinem der beiden Bestandteile sagen kann, er sei ‚notwendiger' als der andere.«

Nun handelt es sich hierbei um das wirklich dargestellte Drama. Bei diesem hängt aber die Stellung des mimischen Anteils zum Dichterischen sehr wesentlich mit von dem Schauspieler ab. Seine persönliche Anlage und Auffassung entscheidet bis zu einem gewissen Grade, ob er nur darstellend die Gestalten des Dichters wiedergeben will, oder ob er gestaltend das dichterische Werk gewissermaßen nur als Unterlage für seine eigene schauspielerische Schöpfung benutzen will, ob er von der Dichtung sich über sich hinausheben lassen oder seinerseits die Dichtung mit fortreißen will. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten kann die Kunst des Darstellers schwanken, und sie wird naturgemäß in den meisten Fällen einen Mittelweg wählen. Für uns kann es sich hier jedoch nur darum handeln, inwieweit der Dichter von vornherein schauspielerischen Gehalt in sein Werk legt, so daß bei einer verständnisvollen szenischen Interpretation dieser als vom Dichter mitgewollt zur Geltung kommen muß. Da ist nun zu beachten, daß die Verbindung jener beiden Elemente kein Nebeneinander bedeutet, vielmehr wird von den Theoretikern stets die Notwendigkeit eines Durchdringens hervorgehoben. So spricht sich in dem oben [2]) angeführten Zitate Otto Ludwig aus. Seine Forderung, die er an verschiedenen Stellen wiederholt, hält er für erfüllbar, weil die gemeinsame Absicht beider Künste die Darstellung von Menschen sei. Wie er sich die Verbindung vorstellt, sagt er in folgendem: »Die Dichtkunst muß nach ihren Gesetzen das Einzelne des Stoffes zu einem Ge-

---

[1]) a. a. O. S. 357.
[2]) Vgl. S. 39.

schlossenen machen, d. h. den Stoff so durchgeisten, daß er lediglich der ethisch-psychologische und schauspielerische Gehalt seiner selbst im Typus ist, daß das Kunstwerk eine fortwährende Motivierung, ein psychologisch-ethischer, kritischer Kommentar seiner selbst wird«[1]). Und weiter: »Rede und Gedanke müssen sich dabei so durchdringen, daß der Gedanke sich gebärdet und die Gebärde redet«[2]).

Es fragt sich nun: Ist eine solche, sich in allen Einzelheiten des Kunstwerks offenbarende Durchdringung möglich?

Der Gegenstand des dramatischen Kunstwerks ist der Mensch als praktisch handelndes Wesen. Sein Leben tritt in die Erscheinung auf doppelte Weise, einmal direkt durch Handlungen, dann auch durch indirekte Äußerungen seines seelischen Seins[3]). Handlungen können einmal durch schauspielerische Darstellung gegeben werden; als solche, d. h. als ausführende zweckvolle Bewegungen bedeuten die Gesten einen Teil der schauspielerischen Leistung. Und es ist einleuchtend, daß eine solche Handlung sehr wohl der Mitwirkung des Wortes entbehren kann; unter Umständen wird sie gerade durch das Fehlen eines solchen einen prägnanten Ausdruck gewinnen, während das beigefügte Wort zuweilen nicht die Handlung selbst, sondern die Motive, die Stimmung usw. charakterisiert. Anderseits braucht sich die Handlung keineswegs immer in einer Geste zu entladen; es gibt entscheidende Handlungen, die so sehr im Gebiete des psychologisch Unsichtbaren gelegen sind, daß der äußere, sinnfällige Ausdruck bei ihnen ganz fehlt. Solche Handlungen gehören ausschließlich der Wortkunst an, und die Verstärkung des Eindrucks im entscheidenden Augenblicke durch Gesten ist gewiß kein inneres Erfordernis, sondern nur ein Entgegenkommen gegen die ästhetischen Bedürfnisse der Bühne. Zwischen diesen beiden Extremen aber ist ein weiter Spielraum für solche Handlungen, in denen beide Elemente in organischer Verbindung, d. h. hier, sich gegenseitig ergänzend, zur Geltung kommen, indem jede Kunst mit den ihr eigenen Mitteln dasselbe ausdrückt, mag auch im Einzelfalle bald das eine, bald das andere Moment überwiegen. Ein Beispiel wäre eine Szene, in der jemand eine Schuldforderung zerreißt, während er gleichzeitig den Erlaß der Schuld ausspricht. Jedes von beiden könnte für sich zur Genüge dasselbe ausdrücken. Hier könnte man von »Durchdringung« reden.

---

[1]) a. a. O. S. 162.

[2]) S. 164.

[3]) Dabei wäre noch zu erwähnen die besondere Rolle, die der Sprache als nicht dramatischem Ausdrucksmittel in gelegentlicher Schilderung, in der Darstellung abstrakter Gedankenverbindungen ergänzenderweise zufällt. Doch handelt es sich hier nur um eine in sehr beschränktem Maße berechtigte gelegentliche Aushilfe.

Die indirekten Äußerungen seelischen Lebens können gleichfalls durch Worte und durch Mimik, in diesem Falle durch Gebärden erfolgen. Nur die Worte kann der Dichter geben, die Gebärden kann er nur gelegentlich in den Eindrücken seiner Personen widerspiegeln, er kann sie hin und wieder durch szenische Anmerkungen vorschreiben. Im übrigen gehören sie durchaus der Schauspielkunst an. Aber es ist wichtig, daß der Dichter durch seine Darstellung die schauspielerische Gebärde provoziert, und auf diese Forderung zielen die häufig wiederholten Bemerkungen Otto Ludwigs, daß die »Poesie überall den geistigen Gehalt zu den Gebärden des Schauspielers geben« müsse. Und in ähnlichem Sinne sagt W. Conrad ... »Und zwar muß jede Geste oder reale Handlung das Wort als seine natürliche Ergänzung fordern, jedes Wort vom Spiel getragen und belebt sein« [1]). Die Meisterschaft Shakespeares in dieser Art dramatischer Diktion hat man vielfach gerühmt [2]).

Der eigentlichste Darstellungsgegenstand der dramatischen Kunst ist das Gefühls- und Willensleben des Menschen, und zwar mit der Einschränkung, daß diese Gefühle und dieses Wollen durch menschliches Tun herbeigeführt sein müssen [3]). Und die Motivierung zu diesem Gefühlsverlauf und zu diesen Willensakten wird, da das wesentliche Darstellungsmittel eben handelnde Menschen sind, durch die Schicksale der Menschen gegeben. Die Geschehnisse — und im Ringen zwischen Menschen sind dies durchweg Handlungen — sind nicht ihrer selbst wegen bedeutsam, sondern weil sie durch den Schicksalswechsel den Gefühlsverlauf motivieren. Nun ist aber der Ausdruck von Gefühlen wie vom Wollen der Wortkunst und der Spielkunst gleichermaßen angemessen, und auch für die Motivierung des Affektverlaufes kommen beide Künste wesentlich in Frage. Denn es ist nicht zu leugnen, daß in nicht geringem Maße bei der Darstellung des inneren Zusammenhanges der Ereignisse, der doch fast ausschließlich Sache des Wortes zu sein scheint — denn durch dieses werden sie zum größten Teile herbeigeführt, abgewendet, beschleunigt, verzögert, modifiziert — infolge des damit verbundenen Affektverlaufes die Schauspielkunst mitwirken kann. Je mehr nun also der Dichter von vornherein die Darstellung des Gefühlsverlaufes durch

---

[1]) a. a. O. S. 362.

[2]) Das darf freilich nicht so verstanden werden, als ob beide Elemente bei Shakespeare stets in gleichem Maße verbunden wären. Gerade für seinen Stil ist die häufige Trennung zwischen den realistischen Partien, in denen das mimische Spiel überwiegt, und den idealistischen, in denen der dichterische Anteil den Vorrang hat, charakteristisch.

[3]) Vgl. hier und zum folgenden: W. Conrad, a. a. O. S. 381 ff.

die Schauspielkunst an jeder einzelnen Stelle im Auge hat, je mehr er die sprachliche Fassung unter diesem Gesichtspunkte wählt, desto mehr kann von einer »Durchdringung« die Rede sein. Es handelt sich dabei einmal nach der negativen Seite hin um Vermeidung eines Überhandnehmens des Wortes sowie um Vermeidung affektbetonter Stellen ohne Unterstützung des Wortes, dann aber auch um Darstellung durch solche Rede, die starke Affekt- und Willensspannung enthält, was allerdings schließlich mit der Forderung nach wahrhaft dramatischer Sprache zusammenfällt. Und hierin zeigt sich wiederum der innere Zusammenhang des Dramatischen und des Schauspielerischen.

Nun liegt der szenischen Darstellung noch eine letzte Aufgabe ob, nämlich der sprachliche Vortrag der dichterischen Rede, die ausdrucksvolle, persönlich erfaßte Wiedergabe. Diese sprachmimische Seite der Bühnenkunst wird aber, sobald es sich um dramatische Sprache handelt, nicht für sich allein bestehen, sondern stets mehr oder weniger mit Gebärdenmimik verbunden sein, ja, geradezu als ein Element dieser Ausdrucksfunktion bezeichnet werden können. Denn auch die Modulation der Stimme steht, insofern sie ein unmittelbarer Ausdruck seelischer Regungen ist, auf gleicher Stufe wie die Gebärde selbst. Und das scheint mir der wahre Unterschied zwischen dem eigentlichen Lesedrama und dem Lesedrama in jenem viel gebrauchten, geringschätzigen Sinne zu sein, daß bei ersterem die doch wirklich dramatische, d. h. Gefühls- und Willensspannung enthaltende Rede nicht nur Deklamation verlangt, sondern ein wenn auch noch so diskret gehaltenes Gebärdenspiel erfordert und bewirkt, während der überwiegend deklamatorische Charakter des letzteren kein organisch verbundenes Mienen- und Gebärdenspiel in sich schließt, was eben in dem Mangel an eigentlich dramatischem Leben beruht. So ergibt sich für das Lesedrama in jenem edleren Sinne eine gewisse Berechtigung, denn bühnenwirksam ist bei dem Charakter der Bühnenkunst als einer zeitlichen, die zudem wegen der räumlichen Verhältnisse auf stärkere szenische Wirkungen angewiesen ist, auch dieses nicht. Und während das Bühnenbild infolge des Mangels an theatralischem Leben ermüdend wirken würde, ist ein feinfühliger Genuß durch die Lektüre solcher Stücke, wenn sie nur echt dramatisch sind, sehr wohl möglich.

Es erhebt sich nunmehr die Frage: Welcher innere Zusammenhang besteht zwischen dem sprachlichen beziehungsweise schauspielerischen Elemente des Dramas einerseits und anderseits der mehr lebenswahren beziehungsweise der mehr theatralischen Art der Darstellung?

Menschen und menschliches Leben sind Gegenstand der Dar-

stellung im Drama. Diese Darstellung ist um so lebenswahrer, je zwingender logisch und psychologisch die einzelnen Akte äußeren und inneren Geschehens aneinander gereiht werden. Das zu tun, ermöglicht in erster Linie die Sprache, und zwar nicht nur, sofern sie dramatisch ist, sondern auch die lyrische Sprache und die erzählende, nicht nur die Darstellung, sondern auch die »Relation«, wie Hebbel sich ausdrückt. So sicher es ist, daß der dramatische Charakter eines Stückes unter einer derartigen Verwendung der Sprache leidet, so sicher kann bei maßvoller Verwendung der rein dichterische gewinnen. Die nicht spärliche Einschiebung lyrischer Partien, die sich nicht nur im antiken Drama, sondern in dem aller Zeiten findet[1]), dient nicht allein der Erzielung von Stimmung (darauf wirken auch theatralische Mittel hin), sie fördert zugleich — wenigstens kann sie das in einzigartiger Weise — die psychologische Vertiefung, und zwar erklärt sich das aus dem eigenartigen Werte, der der Lyrik nach dieser Richtung hin eigen ist. Dabei soll freilich die Lyrik hier nicht im engsten Sinne gefaßt, sondern insbesondere alle Reflexion mit einbegriffen sein. Es ist klar, daß auch diese, zumal wo sie sich zu allgemeinen Ausführungen erweitert, so sehr sie dem Charakter des Dramatischen zuwiderläuft, doch das Verständnis innerer, psychologischer Zusammenhänge bisweilen fördern kann.

Weit mehr noch läßt sich von der epischen Dichtung sagen, daß sie dem Wesen des Dramas fremd ist. Aber ganz abgesehen davon, daß sich durch bescheidene Zuhilfenahme der Erzählungen auf der Bühne (z. B. bei den griechischen Tragikern und bei Schiller) unter Umständen starke Wirkungen hervorbringen lassen, die aber in letzter Linie doch wieder dramatischer Art sind[2]), können epische Partien, freilich unter Aufopferung der dramatischen Wirkung, rein vom Standpunkte der Wirklichkeitsschilderung aus Wirkungen herbeiführen, wie sie eben nur in dem besonderen Charakter der epischen Darstellung begründet sind. »Episch aber ist,« so führt Lehmann aus[3]), »alle Verbreitung ins Detail; epischer Natur sind alle Gewebe, die aus den zahlreichen zarten Fäden gesponnen sind, die den Einzelnen mit seiner Umwelt verbinden.«

Aber selbst wo der wirklich dramatische Sinn des Dichters ein Übergreifen ins Lyrische und Epische verhindert oder, besser gesagt, auf das richtige Maß und die rechte Form beschränkt, kann das Über-

---

[1]) Beispiele für Schiller, Kleist, Shakespeare siehe bei Lehmann, a. a. O. S. 174.

[2]) Lehmann, a. a. O. S. 176.

[3]) Ebenda; wie z. B. Ibsen epische Mittel mitbenutzt, um Probleme zu behandeln, die »ihrer Natur nach nur dem Epiker zugänglich zu sein scheinen«, ist ebendort ausgeführt.

wiegen der sprachlichen Seite des Dramas mit einer dichterischen Neigung des Verfassers zu ausschließlicher Gestaltung der Wirklichkeit zusammenfallen, ja, auf einer solchen begründet sein. Allein die mangelhafte Rücksichtnahme auf die Bühne erhält dem Dramatiker die Freiheit, seine Gestalten und Vorgänge so zu zeichnen, wie sie ihm als der Wirklichkeit entsprechend vorschweben.

Dagegen ist die Berücksichtigung der Bühne schon an sich darnach angetan, die Darstellung des Wirklichen zu beeinträchtigen [1]. »Die Rücksicht auf die Bühne,« sagt Dessoir, »vergröbert den Ton, beschränkt Umfang und Inhalt (da doch der Verbreitung durch den Druck mehr Freiheit erlaubt ist als der Aufführung) und verlangt einen Aufbau, der die Höhepunkte [2] des Spiels bereits aus dem stummen Szenenbilde erkennen läßt.« Schon der Umstand, daß das Bühnenbild aus der Ferne zu wirken bestimmt ist, erfordert eine gewisse Großzügigkeit und führt leicht zu übermäßiger Betonung des Wesentlichen im Sinne der theatralischen Anschauung. Die kurze Zeit, in die sich die Aufführung zusammendrängt, verhindert eine Versenkung in Einzelheiten sowohl bei der Darstellung der Motive wie der Charaktere in ihrem Zusammenhange wie auch der Handlung selbst. »Sie (die Theaterwirkung) kann blenden, durch starke Kontraste imponieren, ohne uns Zeit zu lassen, über die Berechtigung derselben zu reflektieren. Sie kann uns ihre Personen auf den höchsten Höhen des Affekts zeigen, ohne daß sie uns über die Möglichkeit, wie sie dahin gelangt sind und ob sie überall dahin gelangen konnten, aufklärte. Sie täuscht uns gern über das Werden und zeigt uns mit Vorliebe das schon Gewordene ... Man darf ihr nicht hinter die Kulissen sehen, denn nur für den Schein ist sie gemacht. Sie wird mit Rücksicht auf die Genußfähigkeit des Publikums, die angeregt wird, einen Höhepunkt erlangt und dann ermattet, ihre höchsten Wirkungen in die Mitte des Stückes verlegen, ohne daß diese Effektstellen mit einer dramatischen Krisis etwas zu tun haben brauchten. So verhält sich das Theatralische zum Dramatischen wie die Dialektik zur Logik« [3]. Wer beobachten will, wie häufig das Theatralische die lebenswahre Schilderung beeinträchtigt, der braucht nur Stücke zu vergleichen, die der

---

[1]) a. a. O. S. 372.

[2]) An solchen Stellen hat unter Umständen ein einseitiges Platzgreifen des Spiels nichts Auffälliges. Das wird, dem natürlichen Gesetze der Steigerung entsprechend, insbesondere am Schlusse der einzelnen Akte und besonders des ganzen Stückes der Fall sein. — In gewissem Gegensatze hierzu spricht Bulthaupt in dem obigen Zitate nur von ausgesprochen (einseitig) theatralischen Wirkungen mit ihrer Spekulation auf die im Zuschauer liegenden psychologischen Bedingungen.

[3]) Vgl. Bulthaupt, Dramaturgie I, 4.

Dichter erst später für die Bühne besonders bearbeitet hat, wie Goethes Götz [1]) oder Schillers Fiesco [2]), besonders aber solche Umarbeitungen, bei denen ein geniales aber nicht recht bühnenfähiges Stück von einem anderen, einem größeren Bühnendramatiker für das Theater zugestutzt worden ist, wie der Goethesche Egmont durch Schiller [3]). So sehr aber die Gestalten und Vorgänge der Bühne von denen des wirklichen Lebens ihrer Natur nach abstechen können, so ist doch nicht zu verkennen, daß sie das nicht in jedem Falle müssen; ja, indem die szenische Darstellung eindrucksvoll einen unvergleichlichen Überblick über die Komposition des Ganzen gibt, kann sie unter Umständen eine infolge einer gewissen Unübersichtlichkeit unwahrscheinliche oder nicht genügend motivierte Darstellung erst ins rechte Licht setzen. Und so manches aus dem Gebiete des Transzendenten, über dessen innere Unnatur, wenigstens in dramatischer Gestaltung uns die bloße, bei der Lektüre gewonnene Vorstellung hinwegtäuscht, tritt uns auf der Bühne klar als verfehlt vor Augen [4]). Es liegt eben an der Kunst des Dichters, die Vorstellungen der Wirklichkeit mit denen der Bühne so vollkommen zu verschmelzen, daß den Forderungen der dichterischen Wahrheit wie denen der theatralischen Wirksamkeit gleicherweise Genüge geschieht.

Die Stellungnahme des dramatischen Dichters zu diesen Forderungen und künstlerischen Notwendigkeiten hängt nun von verschiedenen Faktoren ab. Der psychologische Prozeß des dramatischen Schaffens wie des Kunstschaffens überhaupt ist im einzelnen noch zu sehr ins Dunkle gehüllt, als daß es möglich wäre, mehr als einige festliegende Anhaltspunkte zur Erklärung unseres Problems heranzuziehen. Darin sind wohl die Theoretiker wie die schaffenden Künstler, soweit sie sich darüber ausgesprochen haben, einig, daß beim Entstehen eines Kunstwerks unbewußte und bewußte Vorgänge mit einander gemischt tätig sind, »das Bewußte mit dem Besonnenen vereinigt,« wie Schiller sagt [5]). Auch das dürfte wohl nicht angezweifelt werden, daß im Anfange das Unbewußte, wenn nicht allein herrschend, so doch vorherrschend ist. Daß gerade Gestalten und Situationen vorwiegend im Unbewußten bei ihm erzeugt wurden, bezeugt z. B.

---

[1]) Ebenda I, 86 ff. Hierher gehört auch das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, das später noch von anderer Hand, besonders von Bulthaupt, weitergehende Bühnenbearbeitungen erfahren hat (vgl. im einzelnen: Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, Entstehung und Bühnengeschichte, von Max Herrmann, Berlin 1900, S. 174 ff., 214 ff.) u. a. m.

[2]) Ebenda I, 239.

[3]) Ebenda I, 129 ff.

[4]) Vgl. Bulthaupt III, 169 ff.

[5]) Brief an Goethe vom 27. März 1801.

Hebbel: »Unbewußterweise erzeugt sich beim Dichter alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung nach ihrer anekdotischen Seite. Alles Übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtseins.« (Tagebuch III, 269, angeführt bei Behaghel, Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen, Gießen 1908, S. 18.) Es fragt sich hier noch, ob es das Bildliche ist, das zuerst auftaucht. Zweifellos liegt ein starkes Gefühlserlebnis zugrunde, wie bei aller Kunst. Es mag zweifelhaft sein, ob bei der ersten Phase des dichterischen Schaffens, die man wohl als »Konzeption« bezeichnet hat, das Bild des neuen Kunstwerkes als ein dramatisches von vornherein immer ausgeprägt ist, aber das dürfte sicher sein, daß in dem weiteren Phantasieakte, in dem sich der Dichter in das ihm gewordene keimhafte Kunstwerk versenkt, um es in eigenem Durchleben zu vertiefen und weiter auszugestalten, epischer, lyrischer Charakter der Dichtung sich klar vom dramatischen scheiden. Dabei steigert sich das bei dem dramatischen Stoffe eigentümliche und wesentliche Sichversenken des Dichters in ihm zu einem Drange lebhaften Selbsterlebens und Miterlebens mit seinen Gestalten. Dieser Trieb ist es, wie Th. A. Meyer sagt [1]), der »zusammen mit dem dichterischen Phantasieakt, durch den er hervorgerufen ist, die Ursache war, aus der das Drama hervorgegangen ist« . . ., »der eigentümliche Phantasieakt, dem das Drama seine dichterische Besonderheit und Berechtigung verdankt.« Dieser Trieb ist natürlich nicht bei allen Naturen gleich stark entwickelt, und so bietet sich hier der individuellen Veranlagung für die ganze Empfindung und Erfassung des Dramas der weiteste Spielraum. Aber auch schon bei der Konzeption selbst, also bei dem ersten, nach der Schilderung der Dichter so plötzlichen und rätselhaft klaren Auftauchen der künstlerischen Schöpfung, kommen beim dramatischen Dichter die natürlichen Anlagen stark zur Geltung [2]). So geht aus den sonst ja nicht immer ganz klaren und überzeugenden Äußerungen Otto Ludwigs doch hervor, daß beim ersten, keimhaften Auftauchen eines dramatischen Werkes in der Seele dieses Dichters der sinnliche Eindruck einer theatralischen Person oder Gruppe, »eine charakteristische Figur in einer pathetischen Stellung«, wie er sich einmal ausdrückt, eine entscheidende Rolle spielt. So spricht er auch in »Episches, lyrisches und dramatisches Talent« von der Ge-

[1]) a. a. O. S. 108.

[2]) Dabei wird vorausgesetzt, daß es sich um originales Kunstschaffen handelt. Die direkte Einwirkung lebhafter Erinnerungsbilder, d. h. die mehr oder weniger bewußte Nachbildung einzelner Szenen, wie sie selbst bei den größten Meistern gar nicht selten ist, läßt natürlich die individuelle Veranlagung des Dichters zurücktreten.

stalt des Helden in seiner charakteristischen Figur, die er zuerst erblickt, und sagt: »So sah ich den Erbförster zuerst — ehe ich noch von der Fabel etwas wußte — in der Gebärde, in der der Schauspieler sprechen muß: ‚So sollte man doch gleich die Bestien totschießen!', ‚Recht muß doch Recht bleiben' und ‚Ich hab unrecht'.«

Hierher paßt auch eine Äußerung, die Binet in seiner »*Psychologie du raisonnement*« wiedergibt[1]). »Wenn ich eine Szene schreibe,« sagt Legouvé zu Scribe, »so höre ich, Sie aber sehen. Bei jedem Satze, den ich schreibe, kommt mir die Stimme der sprechenden Person ins Ohr. Sie, der Sie das Theater selbst sind, Ihre Schauspieler gehen und gestikulieren vor Ihren Augen: ich ein Hörer, Sie ein Zuschauer.« — »Nichts wahrer als das,« sagte Scribe, »wissen Sie, wo ich mich im Geiste befinde, wenn ich ein Stück schreibe? Mitten im Parterre.« Es mag dahingestellt bleiben, wie weit bei beiden Dichtern an jenen ersten, mehr unbewußten Akt künstlerischen Schaffens oder an den zweiten, mehr bewußten zu denken ist. Jedenfalls ergibt sich aus dem doppelten Zeugnisse, daß sich Scribes Phantasie als auf die Bühne gerichtet charakterisiert, was ja mit der Eigenart seiner Werke übereinstimmt. Umgekehrt läßt sich von Legouvé nach seinen Worten nicht einfach sagen, daß seine Phantasie den Bildern des Lebens zugewandt sei; bei der »sprechenden Person« ist man sogar versucht, ebenfalls an das Theater zu denken. Nur soviel wird klar, daß die wortkünstlerische Seite ihn vorwiegend beschäftigt, daß die optische Seite der szenischen Aufführung ihm Nebensache ist. Man ist versucht, an Dessoirs Ausführungen zu denken, dort, wo er über die Anschaulichkeit der Sprache handelt[2]), und möchte ihm für eine gewisse Eigenart künstlerischer Auffassung das zugestehen, was, allgemein genommen, mit Recht Lehmann bestreitet, daß nämlich der ästhetische Genuß »an den Wort- und Satzvorstellungen selber haftet«[3]). Dadurch würde eine weitere Beziehung zwischen der sprachkünstlerischen Seite des Dramas und der Wirklichkeitsschilderung in unserem Sinne plausibel.

Daß bei dieser letzteren übrigens das rhetorische Element der Sprache keineswegs im Vordergrunde zu stehen braucht, zeigt Goethe

---

[1]) Angeführt bei Lehmann, S. 171, Anm.

[2]) Vgl. Lehmann, S. 81, Anm.

[3]) Ein eigenartiger Zeuge dafür scheint mir Grillparzer zu sein: »Ich pflege Verse laut zu rezitieren, und nun ereignet sich eine sonderbare Sache. Die Melodie der Verse, das Steigen und Fallen, der sanfte, schmelzende oder herrische Ausdruck der Stimme bringt meine Phantasie in Bewegung, vergangene, halbverlöschte Bilder erneuern sich in meiner Seele, reizende Ideale formen sich, ich gerate in Enthusiasmus, aber nicht für das, was ich sehe, nicht für die Ideen, die mein Mund ausspricht, andere, schönere, oft ganz fremdartige Bilder entstehen« (vgl. Behaghel, a. a. O., Anm. 63 zu S. 13).

der gewiß kein Rhetoriker ist, dessen Phantasie aber ganz das Gegenteil der Phantasie Otto Ludwigs ist. Nach seinen eigenen Bekenntnissen sind seine Schöpfungen, auch die dramatischen, objektive Verkörperungen dessen, was ihn quälte oder erfüllte. Und wenn bei ihm die äußeren Eindrücke, die für die Arbeit seiner dichterischen Phantasie die Grundlage bilden, dergestalt im Unbewußten verschwinden können, daß er unter anderem noch nachträglich von seinem Götz äußert[1]: »Erlebt und gesehen hatte ich dergleichen nicht, und ich müßte also die Kenntnis mannigfaltiger menschlicher Zustände durch Antizipation besitzen,« so scheint mir daraus hervorzugehen, daß nicht so sehr ein anschauliches, äußeres Bild zunächst bei ihm im Vordergrunde steht, sondern Charaktere usw., »menschliche Zustände«, wie er selbst sagt. Es ist wesentlich anders, als wenn z. B. Grillparzer sagt (von Hero und Leander): »Eine wunderschöne Frau reizte mich, ihre Gestalt, wenn auch nicht ihr Wesen, durch alle diese Wechselfälle durchzuführen«[2]. Schon daraus muß man vermuten, daß charakteristisches Innenleben und psychologische Momente, nicht aber eindrucksvolle äußere Bilder ihm zum Ausgangspunkte des Schaffens werden. Bestimmter noch geht das aus der Tatsache hervor, daß Goethe es zu Bühnenwirksamkeit, vereinzelte Szenen abgerechnet, eigentlich nie gebracht hat.

Jener »Konzeption« folgt nun als zweiter Akt der der »Komposition«. Diese ist im wesentlichen eine planvolle Tätigkeit der Phantasie, und gerade die neuere Psychologie ist mit Dessoir geneigt, dem diskursiven Denken dabei eine sehr weitgehende Bedeutung zuzuweisen. Dennoch herrscht wohl kein Zweifel darüber, daß auch diese Prüfung und Auswahl zwischen verschiedenen Möglichkeiten, so sehr sie Verstandestätigkeit ist, zum großen Teile nicht zum Bewußtsein des Dichters kommt; nicht so sehr eine ins einzelne gehende Berechnung aller Möglichkeiten, vielmehr ein instinktives Gefühl für das Richtige und Wirksame leitet ihn bei der Schöpfung seines Werkes auch in diesem Stadium. In diesem Sinne sagt Lehmann: »Das rätselhafte Phänomen einer unbewußten Auswahl ist das eigentliche Wesen der künstlerischen Tätigkeit«[3].

Für das dramatische Kunstschaffen liegt nun zwischen diesem Stadium und dem vorigen der »Konzeption« ein wesentlicher Unterschied darin, daß hier nicht mehr die persönliche Veranlagung des Dichters allein die Richtung gibt[4]. Wenn der Künstler die meist unbewußt

[1]) Vgl. Behaghel, a. a. O. S. 9 nebst Anm.

[2]) Ebenda, Anm. 62 zu S. 12.

[3]) a. a. O. S. 36.

[4]) Kreibig hat in seiner Abhandlung: »Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens« (Zeitschr. f. Ästhetik, 4. Bd., S. 532 ff.) ein drittes Stadium, das der Ko-

und sozusagen traumhaft empfangenen Eindrücke zum Kunstwerke gestaltet, so tut er das eben, um sein Eigenes andern zu vermitteln; diese Rücksicht auf die sein Werk Geniessenden ist für ihn bei der Ausführung wesentlich mit maßgebend. Dem Schöpfer eines Dramas steht somit ein zur Darstellung auf der Bühne bestimmtes Dichtwerk vor Augen. Darauf wirkt in unserer Zeit das Vorhandensein des Dramas als einer großen Kunstgattung, die durch persönlichen Genuß von Dramen gewonnene Totalidee, die Einwirkung einzelner, vorbildlicher Musterwerke, endlich die durch theoretische Forschungen gewonnene Einsicht. So haben unsere großen Dichter durchweg in Beziehung zur Bühne gestanden und sich im Bewußtsein ihrer Bedeutung an ihr und für sie zu bilden gesucht, wie Lessing, Goethe, Schiller, so haben sie anderseits auch bedeutende Werke studiert, wie die obengenannten und besonders Otto Ludwig die Shakespeares. Die Folge derartiger Einflüsse ist, daß der Dichter, wenn seine Phantasie ins Theatralische geht, bei der eigentlichen Komposition dafür sorgen wird, daß der dichterischen Seite des Dramas ihr Recht werde, wenn sie ohne Rücksicht auf Bühnenwirksamkeit auf die Gestaltung des Lebenswahren sich richtet, das Kunstwerk den Bedingungen des Theaters anzupassen suchen wird[1]). Und wie sich unter dem Einflusse solcher Bemühungen z. B. bei Goethe ein Wandel dahin vollzieht, daß seine späteren Werke, mögen sie noch so sehr ohne eigentlich theatralisches Leben sein, im Verhältnis zum Götz ungleich größere Rücksicht auf die Bühne nehmen, so kann man umgekehrt etwa bei Ferdinand Raimund beobachten, wie aus dem Schauspieler, dem Verfasser von Kasperlpossen, als der er noch in seinem ersten größeren Stücke, dem Barometermacher, vor uns steht, sich ein Dramatiker entwickelt, der in seinen reifsten Schöpfungen doch auch große dichterische Wirkungen erzielt. Nur den größten unter den dramatischen Dichtern freilich wird es gelingen, im ganzen wie im einzelnen beide Elemente zu großer Kunstwirkung zu verschmelzen; es liegt zu nahe, daß die angeborene Veranlagung stellenweise durchbricht, und selbst

---

adaption«, aufgestellt, in der sich das dramatische Werk an die Wirklichkeit (d. h. hier: an die zur Aufführung gehörigen Bedingungen) anpasse. Aber abgesehen davon, daß dieser Vorgang als von den vorigen gesondert sich im einzelnen Falle bestreiten läßt, ist die Unterscheidung für unsere Frage auch ziemlich belanglos.

[1]) Daß dieser Gesichtspunkt mitunter auch bei ihm wirksam ist, bezeugt Schiller, wenn er an Goethe schreibt: »Ich wüßte nicht, was einen bei der dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielte, und wenn man daraus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafte Vorstellung der wirklichen Repräsentation der Bretter eines angefüllten und buntgemischten Hauses, wodurch die affektvolle unruhige Erwartung, mithin das Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens einem so nahe gebracht wird.«

bei den Größten finden sich Einseitigkeiten [1]. Und es ist ohne weiteres verständlich, daß gerade bei einem gedankenreichen Dichter mit zunehmender Lebensreife die Neigung zu theatralischen Wirkungen zugunsten der Lebensgestaltung nachläßt; daher z. B. bei Grillparzer drei Perioden dramatischen Schaffens angeführt werden können, deren mittlere allein ein wahres Gleichgewicht zwischen beiden Arten zu sehen und zu gestalten aufweist [2].

[1]) Vgl. Brandes über Shakespeare.
[2]) Vgl. Lehmann, a. a. O. S. 173.

XIII.

Der Typus des Künstlers in der Dichtung Thomas Manns.

Von

Karl A. J. Meyer.

Die im Innersten verschiedene Geistesrichtung der klassisch-romantischen und der heutigen Kulturepoche, die man vielleicht mit einigem Recht als synthetisch und analytisch kennzeichnen kann, gewinnt einen äußerst charakteristischen Ausdruck in der Auffassung des Phänomens der Kunst und des Künstlers. Die klassisch-romantische Ästhetik, beeinflußt durch Theorien des Sturmes und Dranges, ist geneigt, den Künstler schlechthin dem Genie gleichzusetzen, das als Organ des absoluten Geistes das Unendliche im endlichen Bilde der Kunst verkörpert und der Menschheit entschleiert. So wird die ganze Frage in ein metaphysisches Mysterium verwandelt, das sich weiterer Auflösung entzieht, und damit auf ein totes Geleis geschoben. Demgegenüber stellt die heutige Forschung das Problem auf den Boden exakt-psychologischer Betrachtung, und wenn sie damit auch manchen schönen Traum zerstört, so hat sie gleichwohl eine Grundlage geschaffen, auf der sich das Bild des Künstlers von neuem aufbauen läßt, vielleicht nicht in dem großartigen Stile jenes philosophisch-metaphysischen Gemäldes, aber im einzelnen wahrer, echter, vertrauenswürdiger.

Heute wie einst besteht ein merkwürdiger Parallelismus der Auffassungsweise in Wissenschaft und Literatur. Aus der Fülle von Beispielen, welche die Literatur der Gegenwart bietet, möchte ich einen Dichter herausgreifen, dem einmal das Problem des Künstlertums zum zentralen Problem seines Schaffens geworden ist, und der zweitens einen um so lehrreicheren »Fall« bildet, als er die eigentümliche seelische Struktur der Gegenwart, aus der er herausgewachsen ist, wesentlichen Zügen nach in vollendet reiner Form widerspiegelt: ich meine Thomas Mann. Er erlebt als Künstler die geistige Not und die geistige Auferstehung des zerspaltenen Menschen von heute mit verdoppelter Gewalt und stellt sie dar in seinem Werke: so gestaltet er sein eigenes Schicksal zum Symbol der Zeit. Dem ge-

borenen Epiker wird sein eigenes Selbst zum Objekt dichterischen Gestaltens, dem er mit freier Geisteshaltung gegenübertritt. Sein eigenes Bild ist es, das uns aus seiner Dichtung entgegenblickt, verschieden nach Maske, Entwicklungsstufe und Geistesstimmung, doch einheitlich in der Grundauffassung. Aber das Besondere ist: in ihm ist sich der Künstler selbst, der Künstler im Gegensatz zum Menschen, zum beunruhigenden Rätsel geworden, das ihn immer von neuem mit magischer Gewalt anzieht, das er gestaltend umwirbt, dessen Höhen und Abgründe er durchmißt, vor keiner, selbst vernichtenden Konsequenz zurückschreckend. Künstlerisches Schaffen ist ihm Ringen um Selbsterkenntnis, Objektivierung seiner zweigespaltenen Wesenheit. Einer seiner Novellensammlungen setzt er das Wort Ibsens vor: »Dichten, das ist Gerichtstag über sich selbst halten.« In der Tat, der Dichter wird zum Richter. Immer deutlicher wandelt sich ihm der Künstler und die Kunst zu einem moralischen Problem, und wir erleben das Schauspiel, daß der Dichter vor dem Richterstuhle des eigenen Ich als Ankläger und Verteidiger des Künstlers auftritt, als jenes rätselhaften, unter- oder übermenschlichen Wesens, welches das Leben darstellt, ohne am Leben teilzuhaben. Denn indem er das Leben darstellt, wird es ihm zum Objekt, faßt er es aber unter einem Wesenszwange stehend als Objekt, sich selber eingeschlossen, so zerschneidet er das Band des unmittelbaren Lebensgefühles, das den Menschen mit dem Leben verknüpft. Diese eigentümliche Tragik des Künstlers ist eigentlich Ursprung und Gegenstand der Dichtung Thomas Manns. Ihr Thema ist der Künstler, der mit sich selber zerfällt, leidet und zu einer höheren, versöhnenden Lebensform aufsteigt. Wie er typische Merkmale einer auflösenden, suchenden, um neue Werte und Formen ringenden Zeit in höchst persönlicher Prägung und Zuspitzung als Mensch in sich darstellt, so ist er auch als Künstler nach innerer Ausarbeitung und stilistischer Haltung ein Einziger, Unverkennbarer unter den Hunderten der Gegenwart, ein Kenner und Erkenner der Seele, ein meisterhafter Gestalter des Lebens, ein Bildner in dem Marmor der Sprache, ein strenger, zuchtvoller Arbeiter, voll hohen Ungenügens bis zur Genialität. So gestaltet er in seinem Werk ein nach psychologischem Gehalt wie nach künstlerischer Form gleich vollendetes Abbild seiner Entwicklung. Es gilt also den in ihm sich darstellenden künstlerischen Typus aus seinen individuell mannigfach abgewandelten Erscheinungsformen herauszuschälen und psychologisch zu analysieren.

Es ist eine lange Reihe von Gestalten, die sich vom »Bajazzo« bis zu Gustav Aschenbach (»Tod in Venedig«) hinziehen. Ich unterscheide unter dem hier durchgeführten Gesichtspunkt, der vom literarischen

Wert der einzelnen Werke unabhängig ist, drei Entwicklungsstufen, die sich durch drei Arbeiten bezeichnen lassen: »Bajazzo« (»Der kleine Herr Friedemann«, 1898), »Tonio Kröger« (»Tristan«, 1904), »Der Tod in Venedig« (1913).

Schon im »Bajazzo« klingen die entscheidenden Grundmotive mit voller Deutlichkeit an, die sich in den späteren Werken mit immer reicherem, breiterem und tieferem Gehalt erfüllen, wie auch in der Gestalt des »Helden« die konstituierenden Elemente des eigentümlichen Mannschen Künstlertypus schon sichtbar hervortreten. Die Novelle erzählt die Geschichte eines jungen Menschen, der von der zarten und feinen Mutter künstlerische Talente, von dem bürgerlich-strengen Vater — die Mittel zu unabhängiger Lebensführung ererbt. Der Knabe erbaut sich eine Phantasiewelt, in der er sich heimischer fühlt als in der wirklichen. Es zeigt sich, daß er auf die Schulbank ebensowenig taugt wie auf den Kontorbock. Nach dem Tode des Vaters ergibt er sich einem ästhetisch gehobenen Müßiggang, der Pflege seiner Neigungen und Talente lebend, ohne jeden Anteil am tätigen Dasein. Unbefriedigt schwankend zwischen den Mächten, die sich aus seinem Blute erheben, zwischen dem Bürger und dem Künstler in ihm, die geheime Verachtung gegeneinander hegen, verfällt er einer gefährlichen Neigung zur Selbstzergliederung. Sie raubt ihm, der einst die Gesellschaft durch seine Gaben zu faszinieren verstand, alle natürliche Sicherheit und Unmittelbarkeit und liefert ihn endlich, nach einem schmählichen Fiasko bei dem Versuche, mit dem Leben wieder unbefangen anzuknüpfen, dem Überdruß und Ekel aus. Es ist das Erbteil des feindlichen Blutes der Eltern, das in seinem Schicksal zum Ausdruck kommt.

Es will mir scheinen, als ob auch die Hauptgestalten der übrigen Novellen in der ersten Sammlung durch geheime Verwandtschaft verbunden seien, so fern sie sich auch auf den ersten Blick stehen mögen. Sie alle kranken in irgendeiner Weise am Leben, können mit ihm nicht fertig werden, es bildet sich bei ihnen ein ähnliches inneres und äußeres Verhältnis zum Leben aus wie bei dem künstlerisch veranlagten Menschen, nur daß es psychologisch andersartig begründet erscheint, sei es wie bei dem »Helden« der Titelnovelle durch das Bewußtsein körperlicher Benachteiligung, sei es durch die Erwartung unabwendbaren baldigen Todes oder durch Krankheit, sei es durch schmerzliche Enttäuschung, die das Leben den Blütenträumen der Jugend bereitete, oder endlich durch irgendeinen Konstruktionsfehler der Natur, der es unmöglich macht, »mit erhobenem Kopf zu existieren«. So kommen sie alle in einem Punkte überein, so verschiedenartig auch im übrigen ihre Wesensrichtung orientiert sein mag, und

dies ist der Punkt, von dem aus sich dem Dichter sein künstlerisches Ebenbild organisiert. So tragen auch sie an ihrem Teile dazu bei, eine eigentümliche Seite im Bilde des Künstlers, sein Verhältnis zum Leben, deutlicher zu beleuchten. Zu dieser Gestaltengruppe rechnen aus späteren Novellensammlungen Lobgott Piepsam (»Der Weg zum Friedhof«), Albrecht van der Qualen (»Der Kleiderschrank«), Christian Jacoby (»Luischen«).

Mit der darstellerischen Meisterschaft des gereiften Künstlers greift Mann in »Tonio Kröger« den Bajazzo-Typus wieder auf, um ihn aus dem Stande jünglinghafter Verzweiflung und Ekels am Leben zu männlichem Leistungswillen, aus der entwicklungsnotwendigen Stufe der Negation zu bedingter Bejahung in der Form künstlerischen Schaffens emporzuführen. Bajazzo beschränkt sich darauf, sich ein reinliches Heft zu bereiten, um seine »Geschichte« darin aufzuzeichnen. Erst in Tonio kommt der im Bajazzo steckende Künstler zu vollem Durchbruch. Jener Trieb zur Selbstobjektivierung, der für Bajazzo eine Quelle des Lebensekels ist, erweist sich auf dieser Stufe als der eigentliche Anstoß zu künstlerischem Schaffen, also als schöpferische Kraft. Allein die innere Spaltung zwischen Künstler und Mensch bleibt auch ihm eine Ursache peinvoller Stimmungen. Im »Tonio« liegt der Akzent eben noch weniger auf der Gewinn- als der Verlustseite künstlerischer Begabung. Auf dieser Grundlage entwickelt der Dichter im Besitze seines eigensten Stiles ein ausgerundetes, ungewöhnlich scharf gesehenes und psychologisch fein durchgebildetes Porträt, das durch eine Fülle von Kontrastgestalten noch deutlicher begrenzt und von allen Lichtern überlegener Ironie umspielt wird.

Wieder ist es die feindliche Art der Eltern, die sich in Tonio Krögers Wesen (wie auch in seinem Namen) vermählt oder besser bekämpft und ihn mit sich selbst und mit der Welt in Widerspruch bringt. Dieses Motiv, ich will es in seiner Eigenschaft als dichterisches Gestaltungselement das Motiv der Blutkreuzung nennen, ist für den dichterisch-psychologischen Aufbau des Mannschen Künstlertypus von grundlegender Bedeutung. Es ist der besondere Ausdruck jenes menschlich-künstlerischen Zwiespalts, der im Wesen des Künstlers überhaupt angelegt ist. Seine zarteste, von unendlich feiner Tragik gefärbte Behandlung erfährt er in der Darstellung des letzten Buddenbrooks, Hannos (»Buddenbrooks« 1902), aber auch über Tonios Jugend hat der Dichter die lächelnde Wehmut gebreitet, die aus dem Widerspruch seines Lebens fließt. Schon im Knaben sucht der Schmerz des Ausgestoßenen Genugtuung durch inbrünstige Hingabe an das Geigenspiel und die tiefe Lust, die Wort und Ausdruck ge-

währen. Aber erst im Manne kommt der innere Gegensatz zu vollem, bewußtem Ausbruch, der geheime Zwiespalt in seinem Blute: die Sehnsucht nach ein wenig bürgerlich-wohlanständiger Existenz und die Lebensüberzeugung berufen zu sein zur Kunst. Der Dichter findet für Tonio die geistreiche Formel vom »verirrten Bürger«. So ergibt sich der zum Bewußtsein seines Berufes erwachte Künstler denn ganz der Macht des Geistes und Wortes, die lächelnd »über dem unbewußten und stummen Leben thront«, und sie lohnt ihm »mit allem, was sie zu schenken hat«, und nimmt ihm »unerbittlich all das, was sie als Entgelt dafür zu nehmen pflegt«. Sie enthüllt ihm das Innerste der Welt, der Menschen und des eigenen Selbst, sie macht ihn »hellsehend« und schenkt ihm die »Vergnügungen des Ausdrucks«, aber sie bringt ihm auch die Qualen der »Erkenntnis«, die schmerzliche Bewußtheit, Hochmut und Einsamkeit, sie reißt das lebendige Gefühl aus seiner Brust, sie tötet in seinem Herzen die Liebe. Sie stürzt ihn in Wollust, Leidenschaften und Schuld und läßt den Gesunkenen aus den Abgründen der Sinnlichkeit lechzen nach Reinheit und Frieden. So wirft sie ihn hin und her zwischen »eisiger Geistigkeit« und »verzehrender Sinnenglut« und zermürbt ihm Gesundheit und Lebenskraft. Tonio vermag nicht den Ausgleich zu finden zwischen Künstler- und Menschentum; er empfindet nur die Pein des Objektivierungszwanges, den damit verbundenen menschlichen Verlust. Aber gerade die Schwäche ist es, die seine Künstlerschaft zu voller Entwicklung bringt, die eine wählerische Reizbarkeit, Verwöhntheit und Ungenügsamkeit des Geschmackes züchtet und, verbündet mit zäh ausharrendem Fleiße, ungewöhnliche Werke entstehen läßt. Damit ist ein Merkmal berührt, das allen Künstlergestalten Manns eigentümlich ist: die Zartheit der Konstitution, die Empfindlichkeit und Reizbarkeit der physischen Basis, ein gewisser Mangel an Lebenskraft und Widerstandsfähigkeit als Voraussetzung erlesener, verfeinerter, außerordentlicher Künstlerschaft, später auch eigentümlicher Moralität. Unerörtert soll die Frage bleiben, wie sich hiebei das Verhältnis von Ursache und Wirkung stellt. Soviel steht wohl fest, daß es sich bei dieser Erscheinung weniger um Energieverlust als um Energieverwandlung handelt. Was biologisch betrachtet als Kraftverlust erscheint, kann psychologisch betrachtet ein Kraftzuwachs sein. So mag man auch den Mannschen Typ vom biologischen Standpunkt als Verfallserscheinung bezeichnen, vom geistigen Standpunkt aus ist er jedenfalls eine Höhenerscheinung. Dem unternormalen Maß an Kräften auf der einen entspricht ein übernormales auf der andern Seite. Dies korrespondierende Verhältnis der Energien trifft durchweg auf die Repräsentanten des Mannschen Künstlertypus zu, und zwar treten die

psychischen Mehrkräfte stets als ästhetische Energien hervor. Faßt man es von der negativen Seite, so könnte man von einem Motiv verminderter Lebenskraft sprechen. Dies erscheint wiederum aufs engste verwachsen mit dem Motiv der Blutkreuzung. Beide bilden gewissermaßen die biologische Grundlage des Künstlers, wie ihn Mann sieht.

Die glänzendste dichterische Entfaltung dieser Motiv-Einheit liegt in den »Buddenbrooks« vor, die (nach Manns eigenen Worten) den »biologischen Verfall« eines Geschlechts schildern. In Thomas Buddenbrook, dessen Leben einer schauspielerischen Produktion gleicht, erscheint der Prozeß der Energieverwandlung schon so weit fortgeschritten, daß er reif ist, um seine zweite, d. h. seine geistige Geburt in der Lektüre Schopenhauers zu erleben. Der Verbindung Thomas Buddenbrooks mit Gerda, einer unbürgerlich-exotischen, künstlerischen Natur entstammt Hanno, mit dem die Lebenskraft des Geschlechts erlischt, die künstlerische aber, jene aufsaugend, rein und voll erglüht — zu leuchten ist ihr nicht mehr beschieden. Denn Hanno, mit dem das Geschlecht in Schwäche und Schönheit stirbt, zerbricht ein Knabe noch am Leben, dem er weder physisch noch psychisch gewachsen ist. So erscheint in der Tat die künstlerische Begabung als ein Produkt biologischen Kräfteverfalls. Auch Gabrielens weiblich-unbewußtes Künstlertum ist nicht zufällig verknüpft mit physischer Auflösung, auch sie, die Tochter eines musikalischen Vaters, die Letzte ihres Geschlechts.

Man beachte, daß bei Mann die künstlerische Begabung entweder dichterischer oder musikalischer Art ist, nur in einem Fall, soviel ich sehe, in Paolo Hoffmann (»Der Wille zum Glück«), begegnet uns ein bildender Künstler, und in einem Fall ein Schauspieler (»Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«). Das entspricht dem tatsächlichen Verhältnis Manns zur Kunst.

Tonio, Detlev Spinell (»Tristan«), Axel Martini (»Königliche Hoheit«), Gustav Aschenbach, Lorenzo, der Prior (»Fiorenza«), der Prinz (»Königliche Hoheit«), sie alle sind nur mit einem knapp gewogenen Pfunde an Lebenskraft bedacht. Ihre Moral heißt Hygiene. Allein sie sind dem Leben nicht nur physisch, sondern auch psychisch nicht gewachsen, weil ihre psychische Kraft ganz in eine den Lebensinstinkten entgegengesetzte, geistig-künstlerische Richtung gelenkt erscheint, von ihr absorbiert wird. Auch wenn alle diese Künstler der Hygiene sich dem Leben in die Arme werfen wollten, sie würden es nicht fertig bringen, weil es ihre ganze Seelenverfassung nicht zuläßt. Die objektivierende, künstlerische Einstellung gegenüber dem Leben macht sie unbrauchbar dafür. Sie würden zurückkehren zu ihrer

Krankenstubenexistenz, »Übelkeit im Herzen«. Der Mensch geht am Künstler zu Grunde. Denn das der verminderten physischen Lebenskraft entsprechende Überwiegen geistig-ästhetischer Energien führt eine Verfeinerung, Differenzierung der seelischen Funktionen herbei, die der Gattungsmensch nicht kennt. Sein schlechthin einfaches und unzerlegtes Bewußtsein, das die Grundlage seines unmittelbaren Lebensgefühls und weiterhin seiner Lebenstüchtigkeit in bürgerlichem Sinne bildet, tritt im geistig erhöhten Menschen schmerzlich auseinander. Psychische Kräfte, die im ungeschiedenen Normalmenschen sich nicht bekämpfen, weil sie sich nicht begegnen, geraten im Geistesmenschen in verzehrenden Widerstreit, der eine Quelle geistiger Pein, aber auch die Vorstufe zu einer höheren, geistigeren Lebensform sein kann. Was Bajazzo betrifft, so scheint er in das kritische Stadium eingetreten zu sein, während sich Tonio ihm bereits entringt auf dem Wege positiven Schaffens, ohne jedoch fähig zu sein, die »Erkenntnis« zu »überwinden«, d. h. sie ganz in eine produktive Kraft zu verwandeln. So verzehrt der Geist seine Energien gewissermaßen in sich oder leitet sie in künstlerische Formen über, entzieht sie aber jedenfalls der praktischen unmittelbaren Teilnahme am Leben. Solche Menschen sind außerstande zu »leben«, weil sie in jedem Augenblicke »erkennen« müssen.

Also auch liegen in Tonios Seele Erkennen und Empfinden in ständigem Kampfe. Die herrschsüchtige, quälende Erkenntnis und Bewußtheit drückt der keimenden Empfindung den Stachel ein, saugt ihr im Entstehen schon das Blut aus und richtet im Innern trostlose Öde an, Versandung, Stille, Blasiertheit, Tod. Der objektivierende Zwang ergreift das eigene Ich und legt es vor den eigenen Augen bloß bis in seine geheimsten Winkel. Der Fall Hamlets (»des Dänen« fügt Mann »bedeutend« hinzu) ist der typische Fall des Literaten. Er ist einfach nicht mehr fähig, »Mensch« zu sein. Der Mensch wird zum Gespenst, Dämon, Unhold, Kobold oder wie man will; ein »Abgrund von Ironie, Unglaube, Opposition, Erkenntnis, Gefühl« trennt ihn von den »Menschen«. Dieser Zustand ist typisch für den analytischen Menschen von heute in einem gewissen Entwicklungsstadium; und da mag seine Sehnsucht sich wohl weniger vorwärts als rückwärts wenden nach dem verlorenen Paradiese geistiger Unschuld oder »Einfältigkeit«, die in Manns Sprache das »Glück« ist. Wie anders erscheint ein solcher Zerfall mit dem Leben, gedenken wir der Tragödie eines Kleist, eines Hölderlin. Der Ästhet und der Künstler! Es ist nicht die Verzweiflung über die Unzulänglichkeit des Lebens oder Werkes gegenüber der strahlenden Vollkommenheit des Ideals, das ihr schönheitstrunkener Geist erschaut, es ist

auch nicht das Streben nach der »blutigen Größe und wilden Schönheit« eines Cesare Borgia — es ist die Sehnsucht nach dem »Normalen, Wohlanständigen und Liebenswürdigen«, nach den »Wonnen der Gewöhnlichkeit«, die Tonio schmerzlich erfüllt. Ja, seine »tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen«. Diese Liebe ist »gut und fruchtbar. Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit«. Dichterisch wirksam zeigt sie sich bei Mann in der Enthüllung seines Komplementärwesens in hundertfältiger Gestalt: damit sind zugleich die beiden Hemisphären seiner dichterischen Welt bezeichnet: das Ich und sein Widerspiel. Folgerichtig erscheint Tonio bei dieser Akzentuierung die Literatur weniger ein Glück als ein Fluch, der die Stirn zeichnet und ausschließt aus der Gemeinschaft der Lebendigen, von früh auf; wer sich ihr ergibt, zahlt mit dem Leben. Tonio gesellen sich zu der Avantageur, bedingter Weise auch Baronin Anna (»Ein Glück«); das Wunderkind, ironisch beleuchtet durch das Spiel der Reflexe in Gestalt der Äußerungen des »bürgerlichen« Publikums. In der Skizze »Beim Propheten« stellt der Dichter sein eigenartig gefaßtes Künstlertum in Gegensatz zu dem harmlos-demonstrativen, naiv-überschraubten literarischen Prophetentum, das sich in den Dachstuben der äußersten Vorstädte etabliert. Übrigens prägt sich dieser Gegensatz nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich aus. Die bürgerlichen Instinkte Tonios bestimmen auch sein äußeres Auftreten; er trägt graue, bürgerlich-unauffällige Kleidung, um sein inneres Abenteurer- und Gauklertum zu verbergen; die »genial« bewegte Drapierung des »Künstlers« leiht der Dichter andeutend nur Paolo Hoffmann.

Wie aber stellt sich angesichts der zerspaltenen Seelenverfassung Tonios der Vorgang des künstlerischen Schaffens dar? Ist es nicht herrschende, durch Goethes Bekenntnisse geheiligte Auffassung, daß gerade das ursprüngliche, ungebrochene und starke Gefühl, gewissermaßen selbsttätig und unbewußt sich die künstlerische Form schaffe und entscheidend sei für den künstlerischen Wert? Dies die Ansicht Tonios: »Das Gefühl, das warme herzliche Gefühl ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems. Es ist nötig, daß man irgendetwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam

und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt.« Worauf Mann zielt, ist eben jene innere Nötigung des Künstlers, den Gegenstand aus sich herauszusetzen, ihm gegenüberzutreten — ein Zwang, der natürlich auch für Goethe bestehen bleibt. Er ist geradezu Voraussetzung künstlerischen Schaffens. Man wird daher aus den Angaben Goethes und Manns etwa ein Mittel zu konstruieren haben. Beide bedürfen der Korrektur. Allein es liegt tief in der Geistesverfassung zweier Zeiten begründet, daß jener das Göttlich-Unbewußte, dieser das Bewußte im Vorgang des künstlerischen Schaffens akzentuiert, freilich ohne daß beide die einzelnen Stadien strenger unterschieden. Damit verbinden sich Unterschiede individueller Veranlagung; vielleicht kann man mit einigem Recht einen unbewußten und einen bewußten Typ unterscheiden, muß aber im Auge behalten, daß der Prozeß des Schaffens in jedem Falle sich aus unbewußten und bewußten Vorgängen zusammensetzt, in der Weise, daß diese allmählich das Übergewicht erlangen. Allein so viel trifft zu, daß inneres Erleben, Gefühlserleben, wenn es künstlerischen Ausdruck finden soll, erst einen gewissen Grad des Abschlusses erreicht haben muß, ehe es gestaltungsreif ist, daß es Objekt geworden sein muß, ehe es sich den Gesetzen künstlerischer Behandlung fügt. Die geistreich überspitzten Formulierungen Manns lassen aber zugleich auch die charakteristische Geisteshaltung des Epikers erkennen, wie wir sie in ähnlicher Weise bei Keller oder K. F. Meyer beobachten können. Vielleicht darf man auch Schiller nennen. Man käme dann unter Erweiterung des Gesichtswinkels zu dem in Goethe und Schiller sich darstellenden Gegensatz des naiven und sentimentalischen (reflektierenden) Dichters. So findet sich Mann als bewußt Schaffender, mittelbar Empfindender in Schiller wieder. In der Novelle »Schwere Stunde« lüftet er für einen Augenblick den Schleier ob den Qualen, aus denen der »Wallenstein« geboren ist. Auch außerhalb seiner Dichtungen hat Mann über das Wesen dichterischen Schaffens sehr feine »Bemerkungen« gemacht, die überraschende Übereinstimmung zeigen mit Ansichten, die von wissenschaftlicher Seite geäußert sind und die eigentümliche Rolle des Wortes beleuchten. Mag der Satz im allgemeinen richtig sein, daß Dichtung Ausdruck des Erlebens sei, so findet doch im einzelnen eine eigentümliche Verschiebung dieses Verhältnisses statt. Dessoir (Ästhetik

und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 239, 257) weist auf die Ähnlichkeit hin, die zwischen dem Vorgang des Sprechens und des künstlerischen Schaffens besteht: Gedanke oder Erlebnis vollendet oder entfaltet sich dem Sprechenden wie dem Schaffenden erst ganz, wenn es in das Wort gefaßt wird. Es ist die Suggestivkraft des Wortes, die sich in ihrer Wirkung auf den Schaffenden selbst bezeugt und es zu dem Zauberschlüssel werden läßt, mit dem der Dichter das Innerste der Seele aufschließt. Der Dichter ist Wortkünstler, der schaffend in sprachlichen Vorstellungen lebt; seine eigentümliche Kraft ist wesentlich sprachliche Phantasie; sein Verhältnis zum Okjekt ist weniger Anschauungs- als Ausdrucksverhältnis. So bewegt er sich in der durchaus eigentümlichen, selbständigen, von der Anschauung schon stark losgelösten Sphäre des Wortes. Dem entspricht ganz, was Mann über die Bedeutung des Wortes beim Prozeß dichterischen Gestaltens sagt, wenn er sich zu der »Vermutung« bekennt, »daß im Worte Ausgang und Urtrieb des Literaten zu erblicken sein möchte, daß jene Abenteuerlust und Meisterschaft im Reiche des Ausdrucks ... vielleicht nicht nur die Miterscheinung oder Folge seiner »Klugheit«, seines seelischen Wissens, sondern ihr Ursprung ist ... Ja, das Wort, das da ist, das allen gehört, und das doch er nur auf eine souveräne und glänzende Weise zu handhaben versteht, es ist sein erstes Staunen, seine früheste Lust, sein kindischer Stolz, der Gegenstand seiner geheimen und unbelobten Übungen, der Quell seiner vagen und fremdartigen Überlegenheit, es ist sein Talent ... (S. 20). Es ist nicht so, daß er ausdrückte, nachdem er erlebt und erkannt hat, ... Der Literat drückt aus, indem er erlebt, er erlebt, indem er ausdrückt, und er erlebt, um auszudrücken (März VII. Jahrg. I, II).« Aus dem Worte kommt auch Tonio tiefstes Wissen.

Aber aus der Pein der Bewußtheit quillt befreiende Ironie. Sie hinterläßt jedoch einen etwas bitteren Nachgeschmack, wenn sie unter dem Banne des bürgerlichen Instinktes im Künstler etwas Tiefverdächtiges wittert, so etwas, was an Clowns, Artisten, Gaukler, Narren erinnert! Damit erreicht der Gegensatz zwischen Künstler und Mensch seine äußerste Spannweite. Tonio spricht auch den kecken Scherz aus, »daß es nötig sei, in irgendeiner Art von Strafanstalt zu Hause zu sein, um zum Dichter zu werden.« Der Dichter als kriminell anrüchiges Individuum! Das ist ein höchlich belustigender Scherz, der insofern ein Körnchen Wahrheit enthält, als der Dichter, der sich selbst entäußert und allem Menschlichen sich auftut, als objektivierender Künstler eine gewisse moralische Indifferenz an den Tag zu legen scheint. Im übrigen erklärt er sich aus dem von Tonio schmerzlich-belustigt empfundenen Widerspruch zwischen dem Künstlertum und seiner mensch-

lichen Wirkung, der trostlosen inneren Verfassung und dem begeisternden, erhebenden Eindruck seines Werkes. Auch ist er eine nicht üble Antwort auf die dilettantische Gleichsetzung von Künstler und Mensch, die sogar von Zunft wegen betrieben wird. Bis zur Greifbarkeit deutlich, fast quälend wird dieses Auseinanderfallen des Künstlers und Menschen veranschaulicht in der Figur des Schauspielers Müller-Rosé (»Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull«). Bedeutsam ist der Hinweis Tonios auf den so »morbiden« und »tief zweideutigen« »Tristan« Wagners als auf das »wunderartigste Gebilde des typischsten und darum mächtigsten Künstlers« (Manns »Tristan«!). Befreiende Selbstironisierung hat auch das Bild Detlev Spinells (»Tristan«) gezeichnet; mit erheblichem Abstand folgt Axel Martini, dessen Dichtungen die vielsagenden Titel führen: »Evoë« und »Das heilige Leben«.

Damit wäre in groben Strichen der mittlere Typus umrissen. Er bezeichnet einen Aufstieg gegenüber Bajazzo, aber noch keinen Abschluß in einer kraftvollen Vereinigung von Wissen und Leben, Erkennen und Wollen, Künstler- und Menschentum, sondern nur einen Übergang zur Vollendung, die sich in Gustav Aschenbach darstellt. Indessen hat Mann diesen Fortschritt zuvor in zwei Werken, »Fiorenza« und »Königliche Hoheit« symbolisch dargestellt. Der Keim zu »Fiorenza« wiederum liegt in »Gladius dei« (»Tristan«). Die Tendenz beider Werke hat jedoch eine weitere Differenzierung der Begriffe Kunst und Künstler zur Voraussetzung. Beide Werke haben in doppelter Hinsicht symbolischen Charakter. Einmal insofern sie typische Gegensätze in dem Verhalten des Künstlers zum Leben und zur Kunst an einzelnen konkreten Gestalten versinnbildlichen, dann insofern sie ihre Träger, wenigstens die Vertreter des Künstlertums Mannscher Richtung, als Mönche, ja als Heilige kostümieren. Mann macht nämlich einen Unterschied zwischen »Künstler« und »Literat« (vgl. März, a. a. O.). Was er unter einem »Künstler« versteht, wird einem klar, wenn man sich des bunten Völkchens erinnert, das um den Thron Lorenzos (»Fiorenza«) wimmelt, der Grifone, Francesco Romano, Ghino, Leone, Aldobrandino usw. Der Typus des »Künstlers« in unverfälschter Form ist nach Mann »sittlich indifferent, unverantwortlich und unschuldig wie die Natur, deren rechter Sohn er ist«. »Ein Bursche, der lebt und leben läßt, sinnlich, kindisch, auf Spiel, Glanz und Feste bedacht, überläßt er jedem, der Lust dazu hat, die Beurteilung der Gotteswelt, die er zu schmücken und nachzubilden sich begnügt (März VII, 2).« Kein Zweifel, daß derartige höher organisierte Tierchen in tausenden von Exemplaren herumlaufen und die Welt

»schmücken«, ich glaube aber doch, daß die Bezeichnung »Künstler« für sie zu schade ist. Worauf es hier ankommt, ist aber nicht das Wort, sondern die Sache. Und darin folgt Mann tiefberechtigter Überzeugung, wenn er, der »Literat«, in »Gladius dei« den Mönch Hieronymus im Namen seiner aus Entsagung, Wissen und Leiden geborenen Kunst Protest erheben läßt gegen die »Augen- und Schaukunst«, die nur entbehrliche Arabesken um den Werkeltag schlingt; Protest im Namen der künstlerischen Sendung als höherer Notwendigkeit gegen das gesellige Talent; des um das tiefste Leid der Menschheit Wissenden gegen die unangekränkelte Frivolität, die die Mutter Gottes als Verkörperung der Sinnenlust darstellt; Protest gegen »das Leben und seinen Triumph«.

»Fiorenza« gibt diesem Gegensatz eine grandiose Form. In einem großen, bis ins Einzelne symbolisch durchleuchteten, farbenglühenden, innerlich stark bewegten Gemälde gruppiert des Dichters künstlerisch ordnende Hand die gegensätzlich gegliederte und mannigfach abgestufte Gestaltenfülle um einen beherrschenden Mittelpunkt: Fiorenza, die Verkörperung von Florenz, das festliche Leben, Venus Genetrix, zeugende Schönheit, triebgewaltige Kunst, und steigert den Gegensatz mit höchster symbolischer Kraft empor in der Gegenüberstellung des sterbenden Lorenzo und des Priors von S. Marco: des »Künstlers« und des »Heiligen«: des glänzenden, liebenswürdigen Fürsten, des Herrn der Schönheit, inmitten seines Künstlervölkchens, umgeben von schwerer Pracht, und des bleichen, ungelenken, von seiner Einsamkeit und der Leistung seines Lebens zermürbten, von innerer Glut verzehrten Mönches. Er läßt ihren Geist sich suchen, sich entflammen, bekämpfen; sich finden und zusammenklingen, sich himmelweit entfernen und bekämpfen bis zur Vernichtung. Es eint sie »der Wahnsinn, der sich einem unbekannten Gott opfert«, mag er Dämon, Wille, Rausch, Leidenschaft oder Gott heißen. Es eint sie die Sehnsucht nach Schönheit, die das frohe, liebliche, starke Leben ist und die sich beiden von der Natur Benachteiligten versagt, die jenem einen Sinn vorenthielt und diesem Häßlichkeit des Leibes gab. Beide auch rangen aus innerer Häßlichkeit, aus Fleischeslust und -qual nach Reinheit, Lauterkeit, Frieden — in Strenge und Zucht: denn nicht dem »einfach Starken ist der Kranz des Heldentums bestimmt«, sondern dem Schwachen, der seine Schwäche besiegt. Und beide stehen auf einsamer Höhe und thronen klug und kühl, hart und ichsüchtig über den vielen, die staunen und verehren, ichsüchtig und machtsüchtig aus Leiden, denn Leiden will Ruhm als Entgelt. Aber über dem Gemeinsamen steht das Trennende. Denn Lorenzo wirkte das Böse. Er mehrte »des Satans Süßigkeiten« auf Erden, ihm schien

die Erde lieblich von Anbeginn und die Kunst als alles Lebens Leben, ihm war Florenz die Leier, auf der er spielte, sich spielte, und sie sang von Schönheit und Lust, »sie sang das starke Lied vom Leben« — »das ewige Fest« das war sein Herrscherwille. Dem Prior aber schien die Erde einem Kerker gleich, über dessen finsteren, jammernden Tiefen die Großen der Welt ihre Feste feiern. Er wirkte im Geiste, »der Geist aber ist die Kraft, die Reinheit und Frieden will«: ein »Prophet«, d. h. »ein Künstler, der zugleich ein Heiliger ist«, ein Feind des Satans und seiner Kunst, ein Feind des Lebens. Dem »großen, schönen, starken Vogel«, dem »Leben die Flügel brechen« — das war sein Wille. — Aber der Lebendige stirbt, der »Tote« lebt, siegt, triumphiert. Fiorenza, die festliche Stadt, die Schönheit, die Lust, das Weib — sie wendet sich ab von ihrem Herrn und beugt sich dem, der durch Schmerz zur Größe schritt. Die Macht des Geistes wirft die zu seinen Füßen nieder, die des Jünglings schwelende Brunst einst hohnlachend abschüttelte, und nimmt Rache am Leben, das ihn ausspie. Der Mönch macht sich zum Herrn von Florenz.

Person, Streben und Schicksal des Mönches, des Heiligen, wird zum Symbol des Künstlers, seines Wollens und seines geistigen Schicksals. Dies ist der Schlüssel zum Verständnis des eigenartig kühnen Werkes, daß sich der Dichter Kleid und Namen des Mönches leiht, mit dem geheime geistige Verwandtschaft ihn verbindet. Der abgehärmte Mönch, der den prächtigen Lorenzo stürzt, der eine Welt aus den Angeln hebt und an Stelle der Weltlust die Herrschaft des Geistes setzt, das ist der Dichter, der »Künstler der Erkenntnis«, der das ruchlose Scheingepränge der »Künstler« in Scherben schlägt, um den Sieg des »Geistes«, der wissenden Kunst herbeizuführen. »Meine Kunst ist heilig, denn sie ist Erkenntnis und ein flammender Widerspruch.« Seine Kunst, die den »Geist als Tod« verkündet, gewinnt das Volk und zwingt es nieder. Damit aber der Geistesmensch erstehe, muß der natürliche Mensch sterben. Die dichterische Antithese Manns eröffnet tiefe und interessante Perspektiven kunstgeschichtlicher Art durch die Gegenüberstellung des Kunstgeistes verschiedener Völker und Zeiten. Doch liegt unser Ziel in anderer Richtung. Für uns lautet die Frage: worin besteht der geistig-künstlerische Fortschritt des in das Gewand des Heiligen sich hüllenden Künstlers gegenüber Tonio? Er besteht im Geiste entschlossenen, Erkenntnis und Schwäche verleugnenden Wollens. Der Heilige ist »die bleiche Ohnmacht, welche aus den glühenden Tiefen des Geistes die Kraft holt, ein ganzes übermütiges Volk zu Füßen des Kreuzes, zu ihren Füßen niederzuwerfen (‚Tod in Venedig‘)«. Im Geiste Tonios hieße

das Leben brechen wollen, sich schämen überhaupt noch Macht gewinnen zu wollen in dem Augenblicke, wo man erkennt, wodurch sie gewonnen wird. Jedoch der Dichter-Heilige schreitet entschlossen über die Erkenntnis hinweg. »Ich darf wissen und dennoch wollen ... Gott tut Wunder. Ihr schaut das Wunder der wiedergeborenen Unbefangenheit.« Der Mönch vollzieht die Synthese zwischen Erkennen und Wollen, Wissen und Leben und überwindet damit den inneren Bruch, an dem Tonio leidet; er zwingt seine auseinanderstrebende Natur kraftvoll zusammen und macht sie stark zur Tat. Dennoch wirkt sie nicht befreiend, weil es nicht eine beglückende, reine Kraft ist, die sie hervorbringt, sondern geheime Rache und verzehrender Ehrgeiz. »Ehrgeiz spricht: Das Leiden darf nicht umsonst gewesen sein. Ruhm muß es mir bringen.« Fast dieselben Worte legt der Dichter Schiller in den Mund (»Schwere Stunde« S. 38). Auch Aschenbachs Wesen ist ganz »auf Ruhm gestellt«. —

Der Künstler, d. h. also in Manns Sprache der »Literat« als Heiliger ist ein Lieblingsgedanke des Dichters. Er mag ihn auf den Prior von S. Marco geführt haben. Niemand aber hat den Künstler dem Heiligen inniger gesellt als Schopenhauer. Und in der Tat zeigt Manns Künstlertypus eine tiefe Verwandtschaft mit dem künstlerischen und moralischen Genius in der Darstellung Schopenhauers: nur aus dem Metaphysischen ins Psychologische, aus dem Fresko- in den Porträtstil übertragen. Das rein erkennende objektivierende Verhältnis zur Welt, dem sich im Schein das wahre Sein, im Äußeren das Seelische entschleiert, dem Güte, Mitleid, Liebe, dem die Unbrauchbarkeit im praktischen Leben entspringt (Spinell und Klöterjahn!), ist der gemeinsame Grundzug. Ja, auch die »Verneinung des Willens zum Leben« kehrt wieder in der Feindschaft des Literaten gegen entschiedene Aktivität, weil sie die Reinheit des Urteils trübt, weil sie zwingt, sich festzulegen, sich gemein zu machen; sie geht — Mann weist auf Voltaires Haß gegen Karl den Großen — bis zur Feindschaft gegen das Heldentum der Tat (vergleiche März, a. a. O.)! »Als Wissender und Richtender den Propheten des alten Bundes verwandt, stellt er in der Tat auf seiner vornehmsten Entwicklungsstufe den Typus des Heiligen vollkommener dar, als irgendein Anachoret einfacherer Zeiten (ebenda).« Wie die Helden Manns im Namen Schopenhauers getauft sind, so ist seine ganze Dichtung lebendig durchwirkt vom Geiste des Philosophen. Doch schon das heftige Wollen des Mönches durchbricht die Schranken der Erkenntnis. In dieser Richtung bewegt sich auch die Weiterentwicklung des Typus. Er wendet sich dem tätigen Leben

und fruchtbringenden Wirken zu, in dem allein Glück und Befriedigung ist.

Treten wir aus dem düster glühenden Flammenschein des zusammenstürzenden Florenz der Mediceer in die liebliche Märchenwelt der »Königlichen Hoheit«! In dem großen Gespräch über den literarischen Künstler vergleicht Tonio den Gesichtsausdruck des Lebensfernen den Zügen eines Fürsten, der durch die Volksmenge schreitet, erkannt und beobachtet, »etwas zugleich Königliches und Verlegenes« im Gesicht. Und in »K. H.«: »Dort geht er (Klaus Heinrich, der jüngere Bruder Albrechts II. und nächster Agnat am Throne), man kann ihn noch sehen. Gekannt und doch fremd bewegt er sich unter den Leuten, geht im Gemenge und gleichsam doch von einer Leere umgeben, geht einsam dahin und trägt auf seinen schmalen Schultern die Last seiner Hoheit«. Betraut mit den Repräsentationspflichten des Hofes, thront er über dem Leben, ohne am Leben teilzuhaben, im »leeren und strengen Dienste der Form«, eine sinnbildliche, formale Existenz ohne sachlichen Lebensinhalt, abgeschieden und erhöht durch Geburt, hohen Beruf, schöne Vorkehrungen, dennoch ein anstrengendes, aufreibendes, aufs höchste anspannendes Dasein voll Haltung, Form, Zucht, die jede »unmittelbare Vertraulichkeit« ausschließt, ohne »Glück«: »die sichtbarste, ausdrücklichste, bestgehütete Form des Außerordentlichen auf Erden«. Wie Axel Martini, dem Dichter des »Heiligen Lebens«, ist auch ihm das Leben »der verbotene« Garten, die »große Versuchung«. Wie jener, so kennt auch er »solche begehrlichen Ausflüge in die Festsäle des Lebens«: »aber wir kehren gedemütigt und Übelkeit im Herzen von dort in unsere Abgeschlossenheit zurück«. Der Fürst und der Dichter sind Ausgestoßene aus dem Paradiese des Lebens; es ist ihnen mit tausend Schlüsseln verschlossen; ihr Reich ist die Welt des schönen Scheins, der Form und der Darstellung. Doch in diesem frohen Märchen ereignet sich das große »Wunder« der Auferstehung zu wahrem, wirklichem Leben im Dienste der Tat! Jene Synthese, die der Heilige in hartem, düsterem Ringen sich erkämpft, im Märchen wird sie dem Glücklichen zu teil wie ein holdes, unvermutetes Geschenk. Die Göttin, die das Glück dem Märchenprinzen entgegenträgt, ist Imma, des Milliardärs Spoelmann Tochter. Der Prinz und die Prinzessin! Sie kommen aus getrennten Welten, verschieden und doch verwandt. Der Milliardär auf erhöhtem Piedestal, in fürstlicher Pracht und Einsamkeit über und fern dem Leben thronend — auch er ein »König«, wie denn eine unter den ungezählten Bittschriften ihn »Königliche Hoheit« titulierte. Und Imma, des Prinzen »kleine Schwester« — des Königs Töchterlein! Haß und Verachtung trieben sie aus Amerika. Krankheit nötigt

den Milliardär, die kleine Residenz mit dem Lebenswasser aufzusuchen, wie Imma, die »Quinterone«, die Gezeichnete sich wegen ihrer Abstammung aus der amerikanischen Gesellschaft ausgewiesen weiß. Auch sie Ausgestoßene des Lebens. Aber was dem Prinzen fehlt, das besitzt die Prinzessin, die Amerikanerin: den Sinn für das Sachliche, der sie die »Tätigkeit« des repräsentierenden Fürsten mit Mißtrauen und spöttischer Verachtung betrachten läßt, übrigens aber und einstweilen sich nur in den Eisregionen der höheren Mathematik betätigt, bis er ein geeigneteres, wirklicheres Objekt findet. So ist die Vermählung Immas mit dem Prinzen die Vermählung des sachlichen Lebensinhalts mit der schönen Form, des Lebens und des Scheins. Erlösung durch die Liebe, das Leben — die Sehnsucht des Dichters! Nur Versöhnung der Form mit dem Leben im Geiste der Liebe bewirkt Fortschritt, Aufstieg, Glück. Die Millionenmitgift der Märchenprinzessin erlöst Volk und Land aus drückender Lage und eröffnet den Weg zu helleren Lebenshöhen. Aus den Ruinen der Schlösser erblüht neues Leben. Die moderduftenden Rosen duften nun »ganz natürlich« wie andere Rosen auch. Der Prinz hat das »Glück« gefunden, ein »hohes und strenges Glück«. So gewinnt jede Gestalt und jeder Zug symbolische Bedeutung, doch ist nicht unsere Aufgabe, diesen Beziehungen im einzelnen nachzugehen. Symbol wird Leben, Leben wird Symbol. Die Dichtung ist wie ein strahlender Spiegelsaal, in dem die symbolisch vervielfältigte Gestalt des Dichters in verschiedenfachem Brechungswinkel immer wieder anklingt. Sie ist das hoffnungsreichste, froheste Werk des Dichters: ein Bekenntnis zum Leben. Sie verkündet die Möglichkeit des Glücks, wie »Fiorenza« die Möglichkeit der Moral verkündete. Aber es ist ein neues Glück, weil auf Wissen, und ein dauerndes, weil auf die reine Kraft der Liebe gegründet. »Hoheit und Liebe, — ein strenges Glück«! Es verzichtet nicht auf Form, auf Haltung, es erfüllt sie erst. Ist Liebe jemals strenger, herber, unkonventioneller geschildert worden als in »Königliche Hoheit«?

Der Dichter stellt dem Prinzen als Parallel- und Kontrastgestalt den außerordentlichen Überbein, Hilfslehrer und Erzieher, zur Seite, der alles Glück verschmähend sein Leben lediglich auf die Leistung stellt und darüber schmählich scheitert. Entsagung und Leistung ist auch Gustav Aschenbachs Wollen. Im »Tod in Venedig« legt der Dichter Mönchskutte und Märchenkrone ab, und Tonio, der »Meister gewordene Mann«, tritt wieder vor uns hin im grauen Alltagsgewande des modernen Menschen. Äußerlich und innerlich durchgearbeitet vom Leben im Dienste der Kunst, der Form; abgeschlossen, fertig; eine strenge, nüchterne, fast beamtenhafte Erscheinung.

Der problematisch schwankende, hamletisch verzweifelnde, ironisch spottende Tonio kehrt wieder als gefestigter, ernster Künstler mit eindeutig bestimmten, sicheren Überzeugungen und klarem, unbeirrbarem Wollen. Sein Künstlertum hat für ihn nichts Problematisches mehr, es steht ihm jenseits jeglicher Diskussion. Sein ganzes Schaffen und Sein, was dasselbe ist, erscheint bestimmt durch die Leistung, den Dienst am Wort, die Herrschaft der Form. Sein Leben ist ein umschweifloser Aufstieg zur Form: sein Schicksal aber das Chaos.

In Aschenbach vollendet sich die Entwicklung des Künstlers durch Aufhebung des inneren Zwiespalts in einer höheren Synthese. Er hat Erkenntnis, Ironie, Skepsis und Unglauben abgetan, d. h. er hat jenen für Bajazzo und Tonio in seinen menschlichen Wirkungen so verhängnisvollen Trieb zur Selbstobjektivierung als aufbauendes Element seiner Persönlichkeit verschmolzen und den Einklang seines Künstler- und Menschentums errungen. Das »Wunder wiedergeborener Unbefangenheit«, von dem der Mönch spricht, hat auch seine geistige Existenz auf eine neue, höhere Basis gestellt. »Und gewiß ist, daß die schwermütig gewissenhafte Gründlichkeit des Jünglings Seichtheit bedeutet im Vergleich mit dem tiefen Entschlusse des Meister gewordenen Mannes, das Wissen zu leugnen, es abzulehnen, erhobenen Hauptes darüber hinwegzugehen, sofern es den Willen, die Tat, das Gefühl und selbst die Leidenschaft im geringsten zu lähmen, zu entmutigen, zu entwürdigen geeignet ist.« Aus schwankender Unentschiedenheit, das heißt Formlosigkeit ist er aufgestiegen zur Entschlossenheit, zur Form, zur einheitlichen Ausprägung der ganzen Existenz in bejahendem, positivem Geiste. Diese Tendenz führt zu unmerklicher Änderung der stark betonten negativen Vorzeichen der früheren Entwicklungsstadien. So biegt sie z. B. das Blutkreuzungsmotiv in ausschließlich positive Richtung. Ist es bei Tonio die Ursache seiner Halbheit und Unentschiedenheit, wie sie in der Formel vom »verirrten Bürger« zum Ausdruck gelangt, so fungiert es jetzt als Voraussetzung eigentümlicher Kräfte und Fähigkeiten, ja Größe. Aus demselben Grunde muß z. B. aus der hanseatischen Kaufmannsfamilie, der Tonio entstammt, eine preußische Beamtenfamilie werden! Denn »die Vermählung dienstlich nüchterner Gewissenhaftigkeit mit den klaren, feurigeren Impulsen ließ einen Künstler und diesen besonderen Künstler erstehen«. Derselben Tendenz entspricht, wenn der Dichter jetzt die Abenteuer des Fleisches aus dem Leben des Künstlers streicht, die Schwäche nicht als Schuld, sondern als Erbteil motivierend, und es von früh auf unter die Herrschaft bewußter Selbstzucht stellt, die sich verantwortlich und verpflichtet weiß, das knapp bemessene Pfund an Lebenskraft klug zu

verwalten. So kehrt er mit Fleiß die positiven Seiten in dem Bilde des Künstlertums hervor und versammelt alle Akzente auf diese Seite, während die Skepsis Tonios mit Vorliebe auf das Problematische hinweist; das strenge Bild Aschenbachs schließt alle Ironie als stilwidriges Element aus. Es ist in jedem Belang auf eine eigentümliche zarte Heldenhaftigkeit zugeschnitten, die eine Leistung vollbringt, die scheinbar weit das Maß der Kraft überragt. Dies ist der entscheidende Punkt, in dem sein Schicksal wurzelt. Diese Moralität klingt schon im Bilde Tonios an, ja bereits Bajazzo steht vor der Alternative: Held oder Narr! — aber in ungetrübter Reinheit erscheint dieser Heroismus der Schwäche erst in der Persönlichkeit Aschenbachs ausgeprägt, er erst stellt den Thomas Mann eigenen Heldentyp in seiner klassischen Form dar, nach innerer wie äußerer Haltung und Gebärde. Die Lebensüberzeugung, zum Außerordentlichen verpflichtet zu sein, bestimmt im tiefsten Grunde das Charakterbild Aschenbachs, seine Auffassung vom künstlerischen Beruf und künstlerischer Arbeit. Diese herbe Strenge prägt auch seinen Stil. Seine Kunst ist ihm Beruf, Amt, Dienst, dichterisches Schaffen »hohe Mühsal«, ein »heilig nüchterner Dienst des Alltags«. Er übt ihn aus mit der Zucht und Strenge der Vorfahren, die die höchsten, letzten Anforderungen an sich selber stellt, mit der fast dienstlichen Pünktlichkeit, die jeden Tag zur bestimmten Stunde antritt, um die gehütete und gesammelte Lebensenergie einer hohen Pflicht zu opfern. So türmt er Schicht um Schicht in verzehrender Arbeit ungezählter Stunden den Wunderbau des Kunstwerkes, den verzeihliche Unkenntnis für den Wurf des Genies hält. So wird sein Werk zum Denkmal seiner Sittlichkeit. Zuchtvoller Fleiß ringt der Schwäche geniale Wirkungen ab. Aschenbach-Mann stellt sich damit zu den großen »Arbeitern« unter den Künstlern, an die Seite eines Flaubert, Balzac, Dostojewski, Ibsen. Ihm gibt sich die »Form« nicht widerstandslos zu eigen wie dem fahrlässigen Dilettantismus, der keine Form hat, weil er keine Schwierigkeiten kennt oder erkennt, für ihn gibt es nicht verschiedene Möglichkeiten, für ihn gibt es nur eine Form, die ihren Zweck erfüllt. Sie will gefunden, errungen, erarbeitet sein — ungeachtet aller Meisterschaft, deren er sich jeden Augenblick sicher weiß; will umworben sein in kalter Leidenschaft und verzehrender Inbrunst. Es ist nicht nur das ästhetische Empfinden Tonios, das seinen Stil formt, sondern eine Art schöpferischen Verantwortlichkeitsgefühls. Die Gefahr bloßen Artistentums, die Tonio bedroht, erscheint aufgehoben durch das Bewußtsein einer sittlichen Verpflichtung. Die synthetische Vereinfachung des Menschen und des Künstlers spiegelt sich wider in der stilistischen Haltung. Der Stil Aschenbach-Manns wirft im Stadium voller Reife

die ironische Note, die »unmittelbaren Kühnheiten«, die »subtilen und neuen Abschattungen« ab und wandelt sich ins »Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte«. Wie er im »Tod in Venedig« dasteht, marmorschön und marmorkühl, ist er der vollendete Ausdruck der offiziellen Physiognomie Aschenbachs, seiner ganzen Würde und Strenge: beherrscht, »gewollt«, betont. Man könnte sagen »preußisch«, wenn nicht der Zusatz südlichen Blutes sich auswirkte in dem majestätisch geschwungenen Periodenfall seiner Sätze und der Schönheit der musikalischen Architektonik.

Die strenge, mit höchstem Aufgebot an Willenskraft errungene und behauptete Persönlichkeitskultur Aschenbachs ist weniger aus sich selbst heraus gewachsen als erarbeitet: wie der Stil so der Mensch. Er ist sein eigenes Werk. So gilt, was Mann vom Werke sagt, auch vom Künstler, von ihm selbst: daß er dastehe als ein »blutiges Trotzdem«, »trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen«. Gustav Aschenbach ist der Dichter »all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schmächtig von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen. Ihrer sind viele, sie sind die Helden des Zeitalters«. Er ist der Typus des »Leistungsmenschen« von heute. Er läßt uns der ungeheuren Kluft inne werden, die den Heutigen trennt von dem Menschen der klassischen Zeit, zuhöchst von Goethe. Es mag billig bezweifelt werden, ob eine »endämonische« Existenz wie die seinige sich irgendwo und irgendwann wiederholt, wiederholen kann — kein Zeitalter scheint ungünstigere Vorbedingungen darzubieten als das unsere; seine Lebensform, die in dem Indifferenzpunkte aller Gegensätze zu schweben scheint, wirkt in der Tat zeitlos. Schon Schiller steht unserer Zeit und ihrer inneren Struktur weit näher. Diese Empfindung liegt auch der Gegenüberstellung Goethes und Schillers zugrunde, die Mann in der erwähnten Novelle »Schwere Stunde« gibt: Goethes, des »Hellen, Tastseligen, Sinnlichen, Göttlich-Unbewußten« und Schillers, des Wissenden, nächtlich Ringenden, Verzweiflunggequälten, der um seiner Sendung willen Leib, Leben und Glück opfert. So läßt sich die angedeutete Antithese der Schaffensform des Genies und des Moralisten der Leistung ausdehnen auf die ganze Existenzform. Goethes Sein geht nicht auf in der Summe seiner Leistungen, es ist mehr, es steht als Totalität über allem Einzelvollbringen (vgl. Simmel, Goethe). Umgekehrt der zeitliche Typus Manns. Seine Existenz

findet Sinn und Bedeutung lediglich in der Leistung; in ihr erschöpft sich das Leben und sein Zweck. Man muß gestorben sein, um ganz ein Schaffender zu sein. Schillers Sein fällt entschieden nach dieser Seite, wenn er auch sein Ideal, die harmonische Verschmelzung des geistigen und sinnlichen Menschen, in Goethe verwirklicht findet. Es kann gewiß kein Zweifel darüber bestehen, welche Existenzform schöner, bewunderungswürdiger, wohl aber, welche verehrungswürdiger sei. Unter Einengung des Gesichtswinkels auf das künstlerische Vollbringen sagt Mann in der erwähnten Novelle: »Aber war Schaffen göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf«.

In der Gestalt Gustav Aschenbachs hat der Dichter den Leistungsmenschen unserer Zeit nach seinem Ebenbilde rein herausgestellt und zugleich seinen Künstler-Heldentyp aufgegipfelt. Allein diese Existenzform kann nur in seltenen Fällen eine Dauerform sein. Sie steht in ständiger Gefahr zu zerspringen, weil der ganze Guß zu wenig gleichmäßig ist, zu viel dünne Stellen hat oder weil ihre Tragkraft zu gering ist im Verhältnis zu der Last. Ungezählte Katastrophen zeugen davon. Gustav Aschenbach, der Künstler, lebt unserer Zeit diese Katastrophe vor. Er bewegt sich auf einer höchst gefährlichen Linie, unmittelbar am Rande des Abgrunds. Er ist jeden Augenblick in Gefahr, unter dem ungeheuren, auf die Dauer unerträglichen Druck der inneren Spannung zusammenzubrechen. Um Psychisches durch Physisches klarzumachen: er befindet sich im Stadium des »Übertrainings«. Auch dies ein Zeichen unserer Zeit! Man könnte den Vergleich weiter ausführen. Ist doch auch die Leistungsfähigkeit des heutigen Sportmenschen, seine »Form«, mehr Ausdruck des Willens als natürlicher Kraft. So bezeichnet Übertraining jenen Zustand sportlicher oder athletischer Überanstrengung, der in dem Augenblick zur Katastrophe führt, wo die Willenskraft nachläßt, die »Entspannung« eintritt. Dies ist ins Psychische übersetzt der Fall Aschenbachs. In dem Augenblick, wo der Wille die Zügel lockerer läßt, erhebt sich die geknechtete Natur, erfolgt die Reaktion, um die geistige Form der Persönlichkeit zu zertrümmern. Der erschöpfte Geist aber hat nicht mehr die Kraft, der Verheerung Einhalt zu tun; die moralischen »Hemmungen« setzen aus. Die Dinge gehen ihren Gang. Das Ergebnis ist moralischer und physischer Verfall, Chaos, Tod. Dies ist die Geschichte Aschenbachs, seines Zusammenbruchs, seines geistigen, moralischen und physischen Todes. Er sucht Entspannung von verzehrendem, aufreibendem Dienst in der Lagunenstadt. Allein er verliert die Herrschaft über sich selbst. Der Erschöpfte, Entnervte, verfällt dem »Dämon«, dem »fremden Gott«, der

Raserei der Sinne. Der bis aufs Äußerste geschwächte Körper saugt den vernichtenden Krankheitskeim begierig auf. In einem Platonisch-Schopenhauerschen Gedankengang (vgl. Schopenhauer, W. a. W. u. V. I [Recl.] S. 297 und »Tod in Venedig« S. 87!) voll antiker Grazie unterbaut der Dichter den physiologisch-psychologischen Vorgang, man kann vielleicht sagen, intellektualistisch-metaphysisch, indem er die Gefahren, denen der Künstler erliegt, herleitet aus dem Wesen der Schönheit, der Form und der zweiten Unbefangenheit. Der Schönheit: denn sie ist »die einzige Form des Geistigen, welche wir sinnlich empfangen«; aber der Weg der Schönheit durch die Sinne ist »wahrhaft ein Irr- und Sündenweg, der mit Notwendigkeit in die Irre leitet«. Der Form: hat sie nicht »zweierlei Gesicht? Ist sie nicht sittlich und unsittlich zugleich, — sittlich als Ergebnis und Ausdruck der Zucht, unsittlich aber und selbst widersittlich, sofern sie von Natur eine moralische Gleichgültigkeit in sich schließt, ja wesentlich bestrebt ist, das Moralische unter ihr stolzes und unumschränktes Szepter zu beugen?« Der zweiten Unbefangenheit: »bedeutet sie nicht wiederum eine Vereinfachung, eine sittliche Vereinfältigung der Welt und der Seele und also auch ein Erstarken zum Bösen, Verbotenen, zum Sittlich-Unmöglichen?« Dies also ist der Weg des Künstlers von Tonio Kröger zu Gustav Aschenbach: »So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis ... hat keine Würde und Strenge; sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form; sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie ist der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit ... führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevel, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie.« Und das Wort Tonios über erzieherischen Wert und Bedeutung der Poesie: »Das Reich der Kunst nimmt zu, und das der Gesundheit und Unschuld nimmt ab auf Erden. Man sollte, was davon übrig ist, aufs Sorgfältigste konservieren und man sollte nicht Leute, die viel lieber in Pferdebüchern mit Momentaufnahmen lesen, zur Poesie verführen wollen!« lautet in Aschenbachs Munde: »Die Meisterhaltung unseres Stiles ist Lüge und Narrentum, unser Ruhm und Ehrenstand eine Posse, das Vertrauen der Menge zu uns höchst lächerlich, Volks- und Jugenderziehung durch die Kunst ein gewagtes, zu verbietendes Unternehmen.« »Denn ... wir vermögen nicht uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen.« So hebt sich der Fortschritt des

Künstlers, die befreiende Synthese, problematisch wieder auf. Allein das ist nicht das letzte Wort des Dichters. Mir scheint, er will sagen, daß die Synthese sich deshalb als nicht tragfähig erweist, weil sie unter der ausschließlichen Herrschaft der Form steht. Oder noch genauer: die Form, die ihren Sinn nur behaupten kann als Begrenzung des Unendlichen, führt, wenn sie überspannt wird, wieder zum Chaos. Höchste Moral wird wieder zur Unmoral. Form und Chaos sind Gegensätze, aber es gibt einen Punkt, wo sie sich berühren. In diesen Strudel gerät Aschenbach der Künstler, der zum Frevler an sich selbst wurde, weil er die heiligen Rechte der Natur mißachtete. Es ist im Grunde das Problem der Kunst überhaupt, das im »Tod in Venedig« aufgerollt wird.

Thomas Mann gehört zu denen, die ein tiefes Geheimnis unserer Zeit erkannt und offenbar gemacht haben. Der »Tod in Venedig« ist vor dem Kriege entstanden. Das Heldentum des heutigen Menschen, wie es sich in diesem Kriege offenbart, hat tiefe Verwandtschaft mit dem Heldentume des Künstlers. Hat es seine Wurzeln doch weniger in naturgegebener Kraft als in der Stärke sittlichen Wollens. Vielleicht errichtet uns der Dichter in seinem Friedrich-Roman das Denkmal unseres neuen, des bis zum siegreichen Ende durchhaltenden Heldentums, wie es sich uns Heutigen so sichtbar und erlebbar wie nie zuvor verkörpert in der Gestalt des größten preußischen Helden. Niemals haben wir den Geist Friedrichs des Großen so nahe verspürt wie heute. Niemand aber ist berufener ihm Gestalt und Gehalt zu geben aus dem Geiste unserer Zeit als der Dichter des Gustav Aschenbach. Möchte er uns in dem Bilde des Künstlers und Philosophen auf dem Throne, des zuchtvollen Helden und Moralisten der Leistung, des Tat- und Geistesmenschen, die Apotheose des »blutigen Trotzdem«, des sittlichen Heroismus geben, der zäh und elastisch auch aus tiefstem Ruin sich immer wieder erhebt, aus Schwäche zur Größe schreitet und unbeugsam durchhält bis zum bitteren Ende.

Bemerkungen.

Bemerkungen zu Feuerbachs „Konzert".

Von

Adolphe Bernays.

Mit Tafel IV [1]).

Das »Konzert«, Feuerbachs letztes Bild, nimmt unter dessen Schöpfungen insofern eine Sonderstellung ein, als hier einmal der rein malerische Gehalt den Wert des Bildes erschöpft, während bei den früheren Werken das »erzählende« Moment eine bedeutende Rolle spielte. Nicht nur, daß uns im »Konzert« jede klassische Reminiszenz erspart bleibt; die Darstellung der Situation selbst ist so unwahrscheinlich und voller Mängel, daß wir annehmen müssen, sie sei Feuerbach nicht als wesentlich erschienen. Das wäre ja nun an sich kein Vorzug; die Bedeutung des Bildes zeigt sich aber darin, daß der tief eindringliche malerische Gehalt den Beschauer zunächst diese Mängel gar nicht wahrnehmen läßt; und selbst wenn man alle Verfehlungen eingesehen hat, wird die Wertschätzung des Bildes so wenig nachlassen wie seine Anziehungskraft. — Daher erscheint es mir mit meiner Ehrfurcht für dies Werk wohl vereinbar, wenn ich mich im folgenden zunächst mit dessen Mängeln beschäftige; die Werte werden uns dann nur um so klarer werden.

Das Bild zeigt ein tempelartiges Marmorgebäude von geringer Höhe und Ausdehnung, mit Bogenöffnungen nach drei Seiten (die vierte Wand ist nicht sichtbar). Dem Torbogen vorn im Bild entschreiten vier musizierende Frauen. Der Raum unter der hinteren und der seitlichen Bogenöffnung — letzterer durch Verkürzung eine fast strichförmige Vertikale — ist vergoldet. Wenn damit auch klar und deutlich gesagt wird, daß es sich nicht um die Darstellung einer Wirklichkeit handelt, so bedeutet das doch keinesfalls eine Emanzipierung von den grundlegenden Gesetzen der räumlichen Darstellung überhaupt, von den Gesetzen der Perspektive. Diese ist aber falsch; genauer gesagt, im Vordergrund herrscht eine andere als im Hintergrund. Der Augenpunkt ist für die musizierenden Frauen völlig normal gewählt, d. h. der Beschauer ist ihnen in gleicher Höhe gegenüberstehend gedacht. Auch für die vorderen Pilaster mit dem Bogen trifft das zu; die verkürzten Kapitellleisten neigen sich auf der beschatteten Innenseite nur unmerklich nach unten. Was man aber an Architektur im Innern sieht, ist von einem tiefer liegenden Punkt aus aufgenommen. Kapitell und Bogenansätze, die man — bei gleichem Augenpunkt wie für den Vordergrund — sehen müßte, liegen viel weiter unten versteckt; so bekommt der ganze Raum etwas Unklares und Haltloses. Daß man so viel von der Decke sieht, wäre an sich wohl möglich, wenn man sich nämlich den Raum lang genug denkt; dann müßte aber der hintere Bogen und Wandraum erheblich

---

[1]) Die Abbildung soll nur als Hinweis auf das Gemälde dienen, und auch das nur in formaler Beziehung; die Tonwerte sind durch die Wiedergabe natürlich stark verschoben.



Phot. Hanfstaengl, München.

zusammenschrumpfen. Doch ist diese ganze Annahme hinfällig; aus der Zeichnung des seitlichen Bogens geht hervor, daß der Tempel quadratisch, allenfalls ein wenig oblong gedacht ist.

Bliebe die Wirkung der falschen Perspektive auf den Hintergrund beschränkt, so hätte das Versehen nicht viel zu bedeuten; leider bleiben aber die Figuren nicht unbeeinflußt. Das zweite Paar der Musizierenden wird, da die Gestalten und somit auch die Fußpunkte verdeckt sind, durch die falsche Konstruktion übermäßig eng an das vordere Paar herangedrängt. Man steht unwillkürlich noch unter dem Eindruck der starken Untersicht beim inneren Gebäude und erwartet dementsprechend eine tiefer liegende Scheitellinie. Weil aber alle vier Frauen in normaler Perspektive gezeichnet sind, stehen alle vier Köpfe auf gleicher Höhe; und so entsteht der Eindruck eines unangenehmen Gedrängtseins. Dieser wird noch durch ungenügende Tonwertunterscheidungen verstärkt. Der Kopf der hinteren Geigenspielerin kommt so weit vor, daß es zuweilen aussieht, als werde er von dem Spitzentuch der Lautenspielerin durchschnitten; ebenso drängt die Hand mit ihrer Helligkeit ungebührlich nach vorn. Selbst bei der wesentlich zurückhaltender behandelten Gitarrespielerin geht die Hand so wenig zurück, daß sie der Schulter der Geigerin davor aufzuliegen scheint. Besonders unangenehm wird die Beziehung zu dem Pilaster daneben: Nicht nur scheint für dessen räumliche Ausdehnung nach innen kein Platz zu bleiben, sondern man müßte erwarten, daß der Hals der Gitarre die Mauer durchstößt.

Auch im Vordergrund ist die Situation nicht wirklich durchdacht. Wir haben uns die vier musizierenden Frauen in langsamer Bewegung zu denken; das vordere Paar tritt eben ins Freie. Nun versuche man, sich den Vorgang unter den gegebenen Verhältnissen zu vergegenwärtigen. Die Pilasteröffnung ist für einen Menschen bequem; wie aber zwei gleichzeitig ohne Seitwärtswendungen hindurchkommen sollen, ist nicht einzusehen. Und nun gar diese musizierenden Frauen! Man stelle sich die entwürdigend lächerliche Situation vor, wie sie, einander stoßend und quetschend, das Tor durchschreiten. Auch noch die im Bild festgehaltene Position wäre in Wirklichkeit undenkbar; trotzdem die zwei Gestalten eng aneinandergedrängt sind, hat die Lautenspielerin eine Stellung inne, über die man besser nicht zu tief nachdenkt. Die Geigerin steht zwar besser da, kann aber die Arme nicht rühren, ohne ihre Nachbarin oder die Mauer anzustoßen. Wie ängstlich ist ihr linker Arm innerhalb des Pilasters festgehalten, den er dennoch ein wenig überschneidet! —

Als gelungene räumliche Darstellung eines Vorgangs können wir demnach das »Konzert« nicht betrachten. Versuchen wir es mit dem »seelischen Ausdruck«. Sollte Feuerbach nicht im Sinne gehabt haben, die Harmonien, die wir nicht hören können, uns durch Haltung und Ausdruck der vier Frauen deutlich zu machen? Zweifellos bestand die Absicht, und sie ist auch bis zu einem gewissen Grade verwirklicht. Recht äußerlich allerdings. Wir haben es hier mit einer ziemlich konventionellen Gebärdensprache zu tun, die nach einem sehr einfachen Rezept arbeitet: Die Lautenspielerin — das rechte Knie vorstellend — trägt Brust und Kopf etwas vornübergeneigt; sie »lauscht den inneren Klängen«. Natürlich bildet ihre Partnerin (die den linken Fuß vorgesetzt hat) die notwendige Ergänzung: Oberkörper und Kopf zurückgeneigt, horcht sie auf die sie umgebenden Harmonien. Das zweite Paar hat's noch einfacher: Ein Profil, von rechts gesehen, vom Beschauer fortgebogen; das andere, von links gesehen, etwas ihm zugeneigt — alles erledigt! — Die Anwendung dieser einfachen Rezepte brauchte nun an sich nicht Flachheit zu bedeuten; denn worin bestehen überhaupt die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten als in Wendungen und Neigungen? Nur müßte sich ein geistiger

Ausdruck ergeben, und an dem fehlt es; die Figuren wirken posiert. Aus den Profilen der zweiten Reihe — von denen das rechts, hinter der Geigerin, kaum zur Geltung kommt — spricht eine fade Rührseligkeit, und die Köpfe des vorderen Paares sind gänzlich ausdrucksleer. Eine gewisse Charakterisierung erfolgt nur, mit großer Kunst, durch die Halsbewegungen, seitlich und abwärts. Der Kopf der Lautenspielerin bekommt noch einen besonderen Akzent durch das starke Licht auf der Stirn und die betonten Schläfenschatten — und dennoch, wie gedankenlos, wie nichtssagend wirkt im Grunde auch dies Gesicht!

Man wird vielleicht finden, daß ich hier zu weit gehe, und daß gerade Feuerbach wie wenige ein Meister des seelischen Ausdrucks ist. Dagegen habe ich folgendes zu bemerken: Hätte Feuerbach an einer charaktervollen Durchbildung der Köpfe ernstlich gelegen, so hätte er sie auch zustande gebracht. Aber — er hatte an anderes zu denken. Die Köpfe führen kein selbständiges Dasein, sondern dienen in erster Linie verschiedenen Funktionen im Bild. Vier Gesichter standen zur Verfügung; welch reiche Gelegenheit zu verschiedenartiger Charakterisierung! Und, wie seltsam, alle vier haben helles, rötlich-blondes Haar! Sollte man da nicht annehmen, daß Feuerbachs Interesse nicht gerade auf das persönliche Moment konzentriert war?

Wohl oder übel müssen wir nun auch die Hypothese fallen lassen, daß der Wert des Bildes in der Charakterisierung, in dem seelischen Ausdruck der Köpfe zu suchen sei; und so haben wir, scheint es, nichts mehr, was uns einen Anhalt für unsere Betrachtungen gewährt. Nichts mehr — als das positiv malerisch Gebotene. Versuchen wir jetzt, davon auszugehen; so werden wir zu einer Würdigung dieses spröden Kunstwerks kommen.

Den wesentlichen Gehalt des Bildes stellen die Gewänder des vorderen Paares dar. In diesen vier großen farbigen Flächen und in ihrer wechselseitigen Wirkung zueinander beruht die Kraft des Bildes; alles andere ist Folie und Umrahmung. So ist es zu verstehen, daß das Fleisch in der Farbe fast marmorn gehalten ist, und warum Scheitel und Kinn der vier Köpfe alle in genau gleicher Höhe liegen: Wir haben es hier mit einer inneren Umrahmung zu tun, mit einer Art Cäsur, die den Hauptteil des Bildes heraushebt. Jetzt wird auch das immer wiederkehrende Blond verständlich: Es gibt den marmorblassen Gesichtern etwas wärmeres Leben und vermeidet dabei einen scharfen Abschluß der Helligkeit. Nun mußten aber noch die Köpfe des ersten Paares, mit ihrer lichten Blässe, wirklich nach vorn kommen, in eine Ebene mit den leuchtenden Gewändern. Dazu dienen die schwarzen Spitzentücher, die ihrerseits wieder vor Helligkeiten stehen.

Die ganze Partie, die oberhalb der Köpfe vom Marmorbogen eingefaßt ist, wirkt farbig und formal als Notbehelf. Mit den Köpfen schließt der Inhalt des Bildes ab, und doch sollte der Bogen so hoch hinaufgehen. Was war zu tun? Der Raum mußte gefüllt werden. So entstand die verzeichnete Architektur (die auch farbig ganz außer Zusammenhang mit dem übrigen Bild steht), so entstanden die beiden Goldflächen. Die seitliche ist zu klein, um stark zu sprechen; sie schafft eine helle Begrenzung für die Silhouette der Lautenspielerin, doch geht jede Luftwirkung verloren; das Gold wirkt in seiner sonderbaren Form wie ausgeschnitten. Die den Kopf der Geigerin umgebende Goldfläche spricht so stark, daß man ihre zufälligen Wirkungen für beabsichtigt zu halten geneigt ist. Glücklicherweise ist die Ausdehnung noch in mäßigen Grenzen gehalten: Die hintere, fast wagrecht liegende Geige schneidet die hier nach unten strebende Fläche in Schulterhöhe der vorderen Geigerin ab und stellt so die Verbindung zwischen den beiden Vorderfiguren her. In der rechten Ecke hat das Profil der Gitarrespielerin die undankbare Aufgabe,

die gleißende Scheibe zu verdecken. Der Kopf führt ein elendes Dasein: Ohnehin dunkler gehalten als die drei anderen, wird er von dem übermächtigen Gold vollends ins Nichts zurückgedrängt, so daß er farbig fast mit dem hinteren Gewölbe zusammenzugehen scheint. Zur Loslösung dient das blaue Band im Haar, das unglücklich genug in die Kurve des hinteren Bogens gerät und auch in der Farbe nicht angenehm wirkt. Der ganze Kopf ist denkbar ungünstig postiert — fast an den Hinterkopf der Geigerin anstoßend; und dennoch, gut daß nur das Gold hier zugedeckt wird! Eine größere Fläche als die vorhandene wäre im Bild nicht zu ertragen, sie würde die stärksten Farben stumpf machen und das hinterste nach vorn kehren. Bei der jetzigen Ausdehnung der Gloriole besteht eine reizvolle Wechselwirkung zwischen ihr und dem roten Samt: Die stark leuchtende Farbe bekommt etwas Gedämpftes, doch wird das Gold räumlich in gebührenden Schranken gehalten.

Wir kommen endlich zu dem Hauptteil des Bildes, der sich auch, im Gegensatz zu der etwas dürftigen Mystik des Hintergrundes, durch eine sehr solide und virtuose Malerei auszeichnet. Daß die Beobachtung der Spitzentücher stellenweise nicht ganz auf der Höhe ist, kommt nicht in Betracht; in der farbigen Behandlung von Kopf und Händen dürfen wir den heutigen Maßstab nicht anlegen; alles ist sorgfältig gezeichnet und gemalt (die rechte Hand der Geigerin nebst Schlagschatten ist augenscheinlich noch unfertig). Die verschiedenen Stoffe der Gewänder, das Fleisch, die Instrumente und der Marmor, alles zeugt von liebevoller, eingehender Arbeit. Ein souveränes Können spricht aus der Art und Weise, in der manches bis ins Detail gegeben wird, ohne daß der wahrhaft monumentale Charakter des Ganzen darunter leidet. Im Gegenteil, manche etwas kokette Einzelheit dient in erfreulicher Weise dazu, den schweren Ernst des Bildes etwas zu mildern.

Es ist kein Zufall, daß der Kopf der Lautenspielerin einen besonderen Akzent hat; die ganze Gestalt hat den Vorrang. Das rote Oberkleid ist die stärkste und wärmste Farbe im Bild, wie der graugrünliche Rock die kälteste. Eine parallel gehende Anordnung, doch wesentlich abgeschwächt, herrscht bei der Geigerin: Das Oberkleid hell, golddurchwirkt, mit zartem, rötlichem Muster, der Rock kaltgrauviolett. Wie in den Farben, so ist auch formal bei der Geigerin alles gemildert: Die Falten des Rocks sind einfacher und weicher, das Oberkleid ist kleiner und endigt oben und unten in geschwungener Linie, während es sich bei der Hauptfigur scharf vom Hals und Rock absetzt. Entsprechend ist auch der Samt in seiner stofflichen Wirkung betonter, die Reflexe leuchten feurig gelb heraus, während der helle Stoff weicher, mehr zusammengehend gemalt ist. Der Effekt des Rot wird auch noch verstärkt mittels der Unterbrechung durch Arm und Laute; diese in der Farbe ziemlich neutral mit warm glänzenden Intarsien, der Arm in Form und Farbe gewaltsam das Rot durchschneidend. Da das Oberkleid auch nach unten noch lang genug ist, entsteht durch die Unterbrechung eine Art Verdoppelung des Kontrastes.

Die beiden Röcke, graugrün und grauviolett, berühren sich unten; die Oberkleider sind durch einen tiefen Schatten getrennt, somit steht das Rot nach allen Seiten isoliert. Besonders betont wird die Trennung von der weich vermittelnden Farbe des hellen Oberkleides durch einen eingeschalteten Kontrast von Schwarz und Weiß. Fast genau in der Mitte des Bildes, wo die Ellbogen des vorderen Paares zusammentreffen, steht unmittelbar neben tiefem Schwarz, auf allen Seiten von Dunkelheiten umgeben, der leuchtend weiße Ärmel der Geigerin — der hellste Ton im Bild. Der Gürtel der Geigerin, der hier wagerecht ansetzt, ist blaßviolett, in der Mitte golddurchwirkt mit einem großen roten Stein. Doch kommt er nur indirekt, als Belebung des hellen Oberkleids, zur Geltung.

Bisher wurde nur aufgezählt; nun möchte ich versuchen, über die Wirkung zu sprechen. — Bestimmend für den ersten Eindruck ist das Rot. Es ist für Feuerbach sehr wenig gedeckt, und seine Leuchtkraft wird durch das Goldgelb des Musters und der scharfen Reflexe noch gesteigert. Und dennoch hat man nicht den Eindruck von etwas Feurigem, Freudigem. Das Bild wirkt gedämpft, gehalten, herb in der Gesamtstimmung. Die Figur der Lautenspielerin allein ist beinahe kraß: Nichts ist da weich, kein mildernder Übergang; scharfe, gerade Formen, die stärksten Farbkontraste nebeneinandergesetzt. Das weiche Gesichtchen ändert hieran nichts; die Gestalt ist von so strenger Größe, daß man den dazugehörigen Gesichtsausdruck unwillkürlich ergänzt.

Die Geigerin daneben mildert und hebt zugleich den erhaltenen Eindruck. Man kann wohl so sagen, denn zuerst sieht man bestimmt die andere Gestalt. Zwar steht die Geigerin etwas weiter vorn, doch das findet man erst durch Überlegung. Die Farben an sich, ihr Verhältnis zueinander, die weicheren Begrenzungen der Flächen, das Fehlen von Überschneidungen — alles gibt dieser Figur eine geringere Betonung. Vielleicht war dies »Zurückstehen« mit Veranlassung dazu, daß Feuerbach ihr eine Gloriole um den Kopf gab, damit sie auch etwas vor ihrer bedeutenderen Nachbarin voraushabe; doch wäre die Wirkung recht zweifelhaft: Das Gold übertönt den mattfarbenen Kopf fast mehr als es ihn heraushebt.

Außerordentlich reizvoll ist nun, wie bei aller Verschiedenheit die Geigerin doch gewissermaßen ihrer Nachbarin sekundiert: Beide haben ein warm getöntes Oberkleid, das schräg gegen einen silbrigen Rock absetzt; die im wesentlichen gleiche Richtung der Begrenzungslinie betont diese Übereinstimmung. Im übrigen ist dafür alles verschieden. Ist bei der Figur links das Oberkleid von stärkerer Farbe, so ist es rechts der Rock. Das Oberkleid der Geigerin nähert sich im Tonwert und auch im Ton schon entschieden dem Marmor, während es gleichzeitig einen schwachen Abglanz des glutvollen Rot gibt. Der umrahmende Marmor selbst schließlich wiederholt alle Farben; sie sind da aber völlig ihrer Kraft beraubt und dienen nur zur Belebung des (auch im Tonwert variierenden) kreidigen Grundes.

Wir haben also nur e i n e energisch warme Farbfläche. Dieser sind zwei stark sprechende kalte Farben entgegengestellt, und das Ganze in einen Rahmen von Marmor gebracht. Außerdem ist noch das Gold wichtig; in seiner unberührten Fremdartigkeit steht es gleichsam außerhalb der farbigen Kontraste und übt eine dämpfende, beruhigende Wirkung. —

Es könnte scheinen, als werde man dem Bilde bei der hier eingehaltenen Betrachtungsweise nicht völlig gerecht, als würden wesentliche »seelische« Werte außer Acht gelassen, wenn das Interesse auf rein farbige Wirkungen konzentriert wird. Doch ist diese Befürchtung unbegründet; bei Betrachtung des Bildes wird sich auch das Gegenständliche nie in den Hintergrund drängen lassen. Wir haben jedoch festgestellt, daß das »Konzert« als bildmäßige Darstellung durchaus nicht einwandfrei ist, und dennoch empfängt der Beschauer immer von neuem einen tiefen, schönen und klaren Eindruck. Feuerbach hatte recht, wenn er sagte, die Figuren seien »warm und seelenvoll«; doch man findet die »Seelen« nicht, wenn man sich in die Gesichter oder Gestalten vertieft; die Figuren und das ganze Bild sind »beseelt« von den tiefen und gewaltigen Harmonien, die von den Farben ausgehen. Hier liegt die Kraft und der Wert des Bildes; hier haben sich Tiefe der Empfindung und peinliche Künstlersorgfalt vereinigt. Wer die wunderbar feine und kraftvolle Sprache der Farbenharmonien des »Konzerts« auf sich wirken läßt, der wird das Wort Feuerbachs mitempfinden, daß das Bild wirke, »wie eine Verklärung einer Malerseele«. —

Besprechungen.

Heinrich Levy, Über die apriorischen Elemente der Erkenntnis. Erster Teil: Die Stufen der reinen Anschauung. Erkenntnistheoretische Untersuchungen über den Raum und die geometrischen Gestalten. Leipzig, Felix Meiner, 1914. IX u. 203 S.

Es ist ein außerordentlich dankenswertes Unternehmen, wenn die philosophische Untersuchung auf den zumeist etwas stiefmütterlich behandelten Teil der apriorischen Formen gelenkt wird, der mit der Bezeichnung reine Anschauung, Raum, geometrische Formen usw. getroffen werden kann. Dr. H. Levy hat sich in seiner Doktordissertation mit Kants Lehre vom Schematismus beschäftigt, die, zusammen mit dem Begriff der produktiven Einbildungskraft, sozusagen eine Art dunkle Ecke in dem Kantischen Gebäude bildet, in die sich, aus merkwürdigem Widerwillen, nur hin und wieder ein Denker wagt; diese Begriffe haben ihre Übersetzung in die moderne Erkenntnistheorie noch keineswegs erfahren. Wir können also von ihm eine wohlfundierte und vertiefte Betrachtung dieses hochinteressanten Problemkomplexes der reinen Anschauung erwarten. Der Untertitel: »Stufen der reinen Anschauung« weckt die höchsten Erwartungen in Bezug auf eine systematische Behandlung und autonome Begründung dieser Formen. Obwohl nun aber das Niveau der Untersuchung durchaus den Ansprüchen gerecht wird, die an eine erkenntnistheoretische Erörterung auch dieser Fragen zu stellen sind und ein bemerkenswerter Scharfsinn durchweg sich geltend macht, ja einige Klärungen als durchaus glücklich und wesentlich zu betrachten sind, so ist doch das Resultat (so weit es in diesem 1. Teil vorliegt) nicht den Veranstaltungen entsprechend. Denn erst im vorletzten Kapitel entdeckt der Leser zur größten Verwunderung, daß der Begriff, der im Titel und im Verlauf der Untersuchung vorausgesetzt wird, der der reinen Anschauung, insofern plötzlich völlig problematisch wird, als erst noch zu erörtern gilt, ob es überhaupt eine reine Anschauung geben kann — d. h. ob etwas, was Anschauung ist, auch rein sein kann, — und im Grunde wird diese Frage negativ entschieden, und zwar deutlich aus einer Auffassung des Begriffes »Anschauung« heraus, die man da nicht erwarten sollte, wo von Kantischem Boden im wesentlichen ausgegangen wird, nämlich eine Auffassung von Anschauung bloß im empirischen, allgemeiner: im inhaltlichen Sinn. So wird der scheinbar bis dahin zugestandene Begriff der reinen Anschauung zögernd wieder zurückgezogen, und zwar aus einem Bedenken, das die einfache Überlegung zerstreuen sollte, daß das, was als Form der Anschauungsinhalte auftritt, keineswegs die Art der Anschaulichkeit aufweisen kann, die es dem Inhalt gerade erst verleiht; daß also eine Anschauungsform oder reine Anschauung nicht deshalb schon des Namens Anschauung verlustig gehen darf, weil sie natürlich nicht die Kriterien der inhaltlichen Anschauung aufweisen kann, und daß sie umgekehrt nicht des Prädikats »rein« verlustig gehen kann, weil man fälschlich einfach den Charakter des von ihr konstituierten Inhaltes auf sie überträgt. Damit gibt also der Autor nun zu, daß er den Begriff einer reinen Anschauung überhaupt nicht anerkennen kann und somit auch der üblichen, unheil-

vollen Alternative verfällt, gegen die alle zu kämpfen haben, die weder eine intellektualistische — besser: rein theoretische — noch eine bloß empiristische, inhaltliche Deutung des Anschauungselements zugeben: entweder Intellektualform oder Ableitung von Empirischen, Inhaltlichen *tertium non datur!* Mit diesem *tertium non datur* hat man — trotz der Riesenarbeit eines Kant — in der Philosophie den Weg in eine fruchtbare Erörterung des Raumproblems versperrt, und immer wieder sehen wir, wie Denker bei der Erwägung dieser Probleme in die Scylla oder in die Charybdis dieser beiden Denkanziehungspunkte hoffnungslos abgelenkt werden. So auch der Verfasser des vorliegenden Buches, trotz mancher Ansätze zu einer erweiterten Auffassung. Auch die »Stufen« der reinen Anschauung, die sich zuerst als Raumform im allgemeinen und als weitere Zusammenfassung, in die Einheit der Gestalt, aufzubauen scheinen, werden gegen Ende des Buches als mehr nebensächliche, provisorisch mögliche Betrachtungsweise abgetan, und so stehen wir am Schluß vor einem Trümmerhaufen, aus dem nur einige Gedankengebilde noch zusammenhängend hervorragen. Es kommt mir so vor, als ob der Autor beim Niederschreiben dieses Buches in einem sozusagen labilen Zustande des Denkens sich noch befand, in dem ihm die intellektualistische Deutung von Raum und Geometrie nicht mehr genügte (wie er denn mit großer Schärfe die geometrische und die arithmetische Behandlungsweise in der Mathematik auseinanderhält und die intellektuellen neben den »fremden« Prinzipien darin auseinanderlegt), und wo er doch noch nicht auf neuem Boden einen festen Standpunkt gewonnen hat. Daher ist auch der Faden des Buches immer wieder abgerissen: immer wieder geraten wir in eine Sackgasse und machen sozusagen alle Irrfahrten des Verfassers mit, alle Ansätze zur Erreichung eines eindeutigen Standpunktes. Aber durchweg ist ihm das eigentlich Spezifische der reinen Anschauung ein »Fremdes«, und doch kann er auf dem Boden, von dem aus gesehen es ein Fremdes ist, der rein intellektualistischen Begründung des Raumes, nicht weilen. So ist denn auch das Resultat, das noch aus den Trümmern gerettet wird, ein Kompromiß, und der Raum bestenfalls ein »Mittelbegriff«, während im übrigen z. B. die Mathematik als Mittelgebiet, in dem sich zwei Elemente treffen, dementsprechend eine relativ richtige und ergiebige Einschätzung erhält. — Aus der zuvor erwähnten inhaltlichen Belastung des Anschauungsbegriffes verstehen wir denn auch sein »definitives Ergebnis« (S. 165), »der reine apriorische Raum ist seinem Wesen nach nicht selbst Anschauung; es ist nur die eigentümliche, nun zu beschreibende notwendige Bezogenheit seines Sinnes auf Anschauung, die ihn selbst als ‚reine Anschauung' erscheinen läßt.« Ergo: es gibt keine reine Anschauung, nur eine Bezogenheit des (im übrigen als intellektuelle Relation gefaßten) Raumes auf eine empirische Anschauung. Wenn der Autor vorschlägt, den Raum besser gar nicht in die Disjunktion anschaulich-unanschaulich zu bringen, so sehen wir, wie immer der Begriff der inhaltlichen Anschauung ihm vorschwebt, und wie wenig einsichtig ist, daß eine Form der Anschauung, die ein Anschauliches konstituiert, selbstredend nicht in dem Sinne selbst »anschaulich« sein kann, wie das von ihr Konstituierte, deswegen aber doch spezifische Form der Anschauung oder reine Anschauung. Es scheint hier beim Begriff einer reinen Anschauung eine Falle der Phantasie vorzuliegen, die gerade die weitest abstehenden intellektualistischen Denker nötigt, den konstituierenden Formbegriff unter der Gestalt des durch ihn Konstituierten zu denken, also Form und Inhalt zu vermengen. Kein Mensch wird das Prinzip der Kausalität als ein Kausiertes betrachten; aber das Prinzip der Anschauung wird immer wieder als Anschauliches vorgerückt, sowie man seine Sonderstruktur, die mit »reiner Anschauung« sehr wohl bezeichnet werden kann, zu behaupten wagt. Es

ist immer wieder ein Ding statt eines Prinzips, zu dem der Raum gemacht wird, und erst recht von jenen, die ihn intellektualistisch zu begründen suchen, denn nun kann »der Raum«, der für sie kein Prinzip besonderer Art ist, nur zum Dingsubstrat werden, das dann durch theoretische Ordnungsrelation erst seine »wahre, eigentliche« Bedeutung erhält.

Wenn der Verfasser nun mit großer Energie den Raum als Relation und nicht als Ding behauptet, so klingt das so, daß jeder, der eine autonome Begründung der spezifischen Gültigkeiten Raum, Zeit usw. anstrebt, scheinbar restlos damit einverstanden sein kann. Denn in der Tat liegt das Geheimnis der Spezifizität dieser Formen in ihrem reinen und bloßen Relationscharakter, der für ein nur am theoretischen Formtyp orientiertes Denken, wirklich konsequent zu Ende gedacht, die wunderlichsten Paradoxen und Denkumgewöhnungen zur Folge haben muß — wie dies an der Relativitätstheorie in ihren grundlegenden Einsichten deutlich wird. Übrigens vermißt man beim Autor, daß er außer einem flüchtigen Hinweis zu der wichtigen Klärung des Raum- und Zeitbegriffs durch die Relativitätstheorie keine Stellung nimmt. — Wenn wir aber seiner Auffassung des Raumes (und der Gestalt) als Relationsform näher auf den Grund gehen, so ist dieser Relationscharakter keineswegs in den Denkgegenstand des Raumes selbst hineingelegt, sondern betrifft nur die übliche Ordnungsrelation des reflexiven Denkens an dem »fremden« Substrat des Raumes, das eben damit wieder selbst hoffnungslos zum Ding, zu einem unter der theoretischen Art der Einheitsform Gedachten herabsinkt, wie es sich auch trotz aller Gegenversicherungen zeigt. Die spezifische Gültigkeitsform des Raumes als Relationsform ist damit nicht begründet, diese bleibt vielmehr immer noch das »Fremde«, auf das sich jener intellektualistische Raumbegriff erst beziehen muß, — das Rätsel wird in die inhaltliche Anschauung und die notwendige Bezogenheit des Raumes auf sie hineingeschoben, und die Formerkenntnis geht wiederum leer aus.

Es scheint mir durchaus wesentlich, daß gerade innerhalb des Rahmens einer ästhetischen Zeitschrift auf diese Probleme immer wieder hingewiesen wird, wenn sie auch für gewöhnlich mehr als selbstverständliche Voraussetzung wie als ausdrückliche Basierung im ästhetischen Gebiet behandelt werden. Denn jenes »Fremde«, das ist ja vielmehr für die Ästhetik das Bekannte, der Boden, auf dem wir stehen, wie hoch hinauf auch die ästhetischen Probleme sich gipfeln. Für uns gibt es schon deshalb, im allgemeinen Sinn, die »reine« Anschauung, d. h. einen spezifischen Formtyp, der durchaus selbständig neben denen des theoretischen Kreises besteht, und der nicht einfach mit dem Inhaltlichen zusammenfällt, — weil wir ja sonst gar keine Allgemeingültigkeit ästhetischer Formen beanspruchen können, ja, gar keine Ästhetik als selbständiges Gebiet möglich wäre! Das *tertium non datur* hat seine lebendige Widerlegung in dem ganzen ästhetischen Gebiet, — weder intellektualistische Form, noch bloßer empirischer Inhalt, sondern spezifische »Anschauungsform«, die wiederum eine ganze Welt der Werte und Formen zu tragen vermag! Es ist interessant zu sehen, wie die noch immer übliche Vernachlässigung des ästhetischen Gebiets — auch nur als Faktum! — bei erkenntnistheoretischen Erörterungen, sich immer wieder rächt. Eine ganze Reihe von Gedanken, die immer nur die empirische Anschauung der Intellektualform entgegenstellen, werden einfach umgeworfen durch die Zwischenfrage: und die ästhetische Anschauung? Sowohl die als rein abgelöste, wie die inhaltliche, ihrer Bedeutung nach? Die ästhetische Forminhaltsanschauung kann natürlich empirisch gedeutet werden; darin besteht aber nicht ihr eigentlicher Sinn! Und es gibt keineswegs nur empirische Anschauungsinhalte! Sonst wäre die Grenze zwischen theoretischer Realität und Kunst gröblich verwischt, sonst hätte jede nur anschauliche Formung auch schon strenge Wirklichkeits-

bedeutung — wie denn diese Vermischung bei der Zwitterauffassung bestimmter Theorien innerhalb der sogenannten phänomenologischen Theorie sich schon geltend macht, wo die Grenze zwischen Halluzination und Tatsache nicht zu ziehen ist und vor allem nicht gezogen werden soll, als bloße »Wesensschau«. — Die Ästhetik muß viel enger an die übrigen erkenntnistheoretischen Resultate herangerückt werden; der Nutzen für beide Teile ist unermeßlich und gewährleistet eine neue Fruchtbarkeit für alte Probleme.

Berlin. Lenore Ripke-Kühn.

Leonard Nelson, Die kritische Ethik bei Kant, Schiller und Fries. VIII u. 195 S. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1914.

Die Untersuchungen Nelsons bilden den kritischen Teil einer geplanten Ethik. Der Verfasser, bekanntlich Schulhaupt der Neu-Friesianer, die sich als echte Erben Kants betrachten, strebt eine Revision der ethischen Prinzipien bei Kant, Schiller und Fries an; sofern bei ihnen ethische und ästhetische Prinzipien zusammenhängen, oder nach Meinung des Verfassers Irrtümer auf dem einen Gebiet ihre Folgen im anderen zeigen, hat auch die Ästhetik ein Interesse an diesen Untersuchungen. Die Beschäftigung mit den ethischen Behauptungen Nelsons wird wohl in alter Gründlichkeit an anderem Ort erfolgen müssen. Hier sei nur bemerkt, daß zwar schon oft eine Fortbildung Kantischer ethischer Prinzipien angebahnt worden ist (so vor allem im Sinne einer Erweiterung respektive Klärung seiner Erhebung der Maxime zum allgemeinen Gesetz), ebenso auch natürlich von nicht-Kantischem Boden fundamentale Angriffe erfolgt sind; daß aber eine Untersuchung, die vom Kantischen, überhaupt vom kritizistischen Geist auszugehen meint, so von Grund auf im Verständnis des von Kant Gemeinten fehlgeht und eigentlich alle seine Errungenschaften annulliert, dürfte doch wohl selten sein. Dabei schickt Nelson eine vorzügliche kurze Darstellung der Kantischen Gedanken voraus — nur daß er sie keineswegs im Geiste des Kritizismus interpretiert. So paradox es klingt, ist es gerade ein extremer Formalismus, der sich, da er selbst einen dogmatisch gegebenen ethischen Inhalt erwartet, andauernd darüber beklagt, daß die Kantische Ethik ihrer Idee nach eine formal-kritische ist, somit den Inhalt des Sittengesetzes offen läßt, — also gerade über das, was, in echt protestantischem Geist empfunden, die Größe, und philosophisch betrachtet, die Unantastbarkeit der Kantischen Untersuchungen als Analyse der Form alles Ethischen ausmacht. Dagegen wird dogmatisch ein bestimmter Inhalt von Nelson verlangt, und wird denn auch (im Anschluß an Fries) im Prinzip der Gleichheit und Gerechtigkeit fixiert, mit ziemlich flacher Begründung; daß »bei der Behandlung von Personen keine der anderen vorgezogen werden dürfe«, sei das »wirkliche Kriterium der Pflicht«. Ebenso ist es ein rein logizistischer Geist, der hier andauernd die Kantische Ethik des Logizismus beschuldigt, weil er ihn in sie hineininterpretiert, und, wo er Hindernisse findet, eben »Fehler«, vor allem »Widersprüche« aufzudecken glaubt. So finden wir denn durchweg die Klage über »Leerheit«, »Unbestimmtheit« und »Widersprüche«. Aber auch das Grundprinzip der Autonomie wird seiner Bedeutung beraubt. Im Anschluß an die Kantische Ableitung der Allgemeingültigkeit der Pflicht aus dem Begriff eines vernünftigen Wesens überhaupt, bemerkt Nelson (S. 11) »dieser Satz umschreibt nur die Allgemeingültigkeit, die schon im Begriffe der Pflicht liegt, liefert aber kein bestimmtes Kriterium dafür, was in bestimmter Lage für mich Pflicht ist. Denn wenn ich nur weiß, daß es dasselbe ist, was für andere in gleicher Lage Pflicht ist, so kann ich, ohne einen Zirkel zu begehen, nie zu einer Entscheidung darüber

gelangen, was für irgend jemand in irgend einer Lage Pflicht ist«. Nelson erwartet also offenbar Einzelvorschriften, d. h. die autonome Überzeugung, die den Inhalt zum Pflichtbegriff der autonomen Vernunft gibt, ist für ihn nicht vorhanden, ja, noch mehr: er will diesen Pflichtbegriff (und das kehrt implicite immer wieder) von dem abhängig machen, was für »andere« Pflicht ist, denn wäre dies gegeben, so fiele ja der Einwand mit dem Zirkel weg. Diese rein logizistische Orientierung am Zirkel zeigt sich auch in der Argumentation (S. 18): »der gute Wille (ist) als ein solcher definiert, der das Gesetz achtet; es kann also ohne einen logischen Zirkel dies (!) Gesetz nicht als ein solches erklärt werden, das gebietet den guten Willen zu achten«. Vermittelst dieser Überlegung, der wieder die Idee einer Einzelvorschrift zugrunde liegt, wird also der Gedanke für unhaltbar erklärt, daß die Achtung vor dem absoluten Pflichtgesetz den Willen selbst zum achtenswerten macht.

Der Begriff des Pflichtgemäßen wandelt sich für Nelson auch immer in den des Erlaubten. Dementsprechend ist für ihn auch der fundamentale Unterschied von Legalität und Moralität bei Kant hinfällig (S. 129: »Wir fanden . . ., daß die Unterscheidung von Moralität und Legalität bei Kant auf einer bloßen Wortdefinition beruht . . .«), dementsprechend wandelt er die grundlegende und auf der bloßen Form des Vernunftgesetzes schon beruhende Würde der Person, als Subjekt von Pflichten und Ausdruck der Autonomie vielmehr um in eine Würde, die durch »Interessen« begründet wird, die zu respektieren sind (S. 17: »Autonomie . . . als Würde oder als Eigenschaft durch seine Interessen den Willen jedes vernünftigen Wesens einzuschränken« . . .). Eine seltsame Begründung der Würde, — wenn auch die Interessen späterhin als »wahre« Interessen einigermaßen in eine würdige Sphäre gerettet werden. Nelson findet also, daß die moralische Person als Selbstzweck nicht schon würdig sei; dies begründen erst die Zwecke einer Person. Die Klage darüber, daß Kant die Bedeutung der durch den Menschen verkörperten Interessen übersehen habe, die höchlichst zu respektieren sind und das Prinzip der Gleichheit begründen (im empirischen Sinne, nicht in der Idee, als sittliche Wesen, da Nelson ganz im empirisch-psychologischen Bannkreis steht), kehrt auch in der Form wieder, daß der Begriff der interesselosen Anschauung in der Ästhetik bekämpft wird.

Nelson bestreitet also, daß das Pflichtgemäße nur formal, nicht inhaltlich zu bestimmen sei, daß ferner die Würde der Person (die in dem herrlichen, aus der Grundform des Ethischen abgeleiteten Gebot ihren Ausdruck findet, den Menschen nie als Mittel sondern jederzeit zugleich als Selbstzweck zu betrachten) bloß auf ihrer Idee als sittliches Wesen beruht, und nicht auf irgend welchen »Interessen«, die zu achten sind; daß gerade nicht der Hinblick auf das was erlaubt, sondern das was Pflicht ist, die Moralität im Gegensatz zur Legalität konstituiert, somit auch das, was andere tun, gerade für die autonome Ethik, gar keinen Bestimmungsgrund abgibt; hier macht sich bemerkbar, daß Nelson als Psychologist gar keine andere Art der Allgemeinheit kennt und kennen kann, als die empirische, weshalb er die Allgemeingültigkeit der Maxime als Gesetz bei Kant mißverstehen muß als eine Allgemeingültigkeit, die erst durch Hinblick auf das, was für andere Pflicht ist, einen Sinn erhalten kann. Deshalb kann auch für ihn (S. 17) das autonome Prinzip Kants von einem »psychologischen Irrtum« abhängig sein, also ein Sollensprinzip von einem Tatbestand! Man kann nicht schwerer gegen den Geist des Kritizismus sich versündigen. Nelson bestreitet, daß Moralität und Legalität zweierlei sei; da bei der Legalität allerdings schon ein bestimmter Inhalt vorliegt, der bloß »abgelesen«, nicht erst aus autonomer Überzeugung geschaffen wird, so deckt sich

diese Legalität allerdings mit Nelsons Moralbegriff. Zudem wird bei Nelson der kategorische Imperativ als hypothetischer nachzuweisen versucht: es gibt keine Pflicht der Pflicht, denn sonst kämen wir zu einer Staffelung ins Unendliche. — Es gibt bestimmte »typische Erlebnisse« eines rein rationalen Formalismus, nämlich, daß für ihn alles in das Problem einer Pflicht der Pflicht oder Form der Form, oder Kategorie der Kategorie *in infinitum* ausläuft. Statt des schlichten Gedankens eines zu setzenden Wertes, der zu gelten hat und insofern kategorisch ist, wird dieser Charakter zersetzt, durch die formalistische Überlegung (die immer nach etwas »Fertigem« ausschaut, worunter sie subsumieren kann und vor der schlichten Setzung zurückscheut): ob nun dies Kategorische selbst auch kategorisch zu begründen sei, wobei sich, statt des Gedankens, daß nun auch einmal eine Überzeugung einzusetzen habe (die allerdings nicht »kategorisch« zu erzwingen ist), vielmehr die Flucht in das verantwortungslos Formalistische ermöglicht, durch den untergeschobenen Gedanken: Kategorisch sei das Kategorische nicht zu begründen (d. h. nicht wieder unter ein solches zu subsumieren) — also sei es »bloß hypothetisch«. Es ist die Zersetzung in Reinkultur. Wir finden also bei Nelson eine hypothetische, nur dogmatisch inhaltlich zu begründende, heteronome und legalistische Ethik.

Ich habe nun doch ausführlicher bei den ethischen Erörterungen Nelsons verweilt, weil einmal diese Mißverständnisse und Ausdeutungen der »Erben Kants« zu ungeheuerlich sind, um sie mit Stillschweigen zu übergehen, sodann aber auch, weil sie, wie im Begriff des Interesses, ins Ästhetische hineinspielen. Und seltsamerweise finden wir anderseits Begriffe, die nur ethisch zu begründen sind, so den Begriff der Gemeinschaft, dem Ästhetischen zugeschoben. Denn eine ethische Stellung zur Gemeinschaft läßt sich offenbar aus diesen atomisierten Interessenkreisen, deren wohlabgemessene »Gleichheit« die Gesellschaft bedeutet, nicht ableiten. Es sei keine Pflicht, in Gemeinschaft zu treten; nur wenn ich in Gemeinschaft bin, gibt es darin Pflichten; die Gemeinschaft lasse sich nur als ästhetisches Prinzip rechtfertigen (aus dem Ideal der Ausbildung heraus). Da es aber nach Nelson, aus seiner Interessentheorie heraus, auch keine Pflicht gegen sich selbst gibt (denn selbstredend wahre jeder ohnehin seine Interessen), so wird der Umkreis des Objekts der Pflichten beträchtlich verarmt, um so mehr als das Kantische Autonomieprinzip nur negativ dazu benutzt wird, um zu zeigen, daß wir keine Verantwortlichkeit für andere haben; nur »gerechte«, »gleiche« Respektierung ihrer Interessen wird gefordert. Die Ethik ist denn auch charakteristischerweise für Nelson nur ein negativer Wert: Abwehr, Verbote. Es gibt keinen Wert der Pflichterfüllung, nur den Unwert der Pflichtverletzung. Bestenfalls wird das Erlaubte dem ganz positiven Sinn des Gebotenen gleichgesetzt — aber wer fühlt nicht den Unterschied einer Handlung, die bloß erlaubt ist, von der, die vom innersten Gewissen geboten ist! Es fehlt überall: die Voraussetzung einer spontanen Überzeugung, die den Pflichtbegriff lebendig macht. Statt dessen ist das Ganze eine vorsichtige Ausklügelung zu vermeidender »Interessenkollisionen«, die »verboten« sind.

Wenden wir uns von dem Bilde dieser Trostlosigkeiten, für die die stete Betonung der Gerechtigkeit und Gleichheit nur ein Scheinersatz ist, wo die ethische Welt als eine Atomisierung in kalte Rechtssphären von gleichen Interessen und deren »Würde« sich darstellt, zu dem, was Nelson zur Ästhetik zu sagen hat.

Nelson wirft Kant vor, daß er keinen eigenen, von dem sinnlichen verschiedenen Antrieb für die ästhetische »Handlung« annimmt, sodann, daß er die Subjektivität der ästhetischen Schätzung und ihre Interesselosigkeit lehre. Zu dem ersteren Punkt läßt sich in der Tat manches einwenden, wenn auch der »Antrieb« die

Sache wieder ins rein Psychologische hineinzieht. Ist doch die Rechtfertigung des ästhetischen Urteils bei Kant letzten Endes in der Tat nicht auf der Gültigkeit eines besonderen Wertes basiert, sondern auf der Einhelligkeit von Einbildungskraft und Verstand als subjektiver Bedingung (theoretisch) objektiver Erkenntnisse. Dagegen müßte aber, historisch betrachtet, doch klar sein, warum das ästhetische Urteil im Kantischen Sinne nur subjektiv sein kann, wie es sich in der Umschreibung ausdrückt: »als ob es für eine Beschaffenheit des Gegenstandes ... anzusehen wäre, wenn wir etwas schön nennen ...« »Beschaffenheit« und »Objektivität« sind doch bei Kant streng definiert als theoretisch gültige, durch Inhärenzkategorie und Erfahrungsbegriff bestimmte, somit kann für ihn das Schöne nicht in dem strengen Sinne »Beschaffenheit« des »Objekts« sein, wie etwa die Schwere; die neue, nicht weiter ans Licht gestellte Art der Objektivität des Schönen soll durch das »als ob« und »subjektiv« wenigstens abgrenzend vor Verwechslung geschützt werden.

Selbstredend ist das nicht ein Punkt, auf dem die Ästhetik stehen bleiben kann, und wie sich schon das »als ob« im Ethischen bei Kant im Lauf der Untersuchung zu einem spezifischen Begriff ethischer Objektivität entwickelte, so hätte seither auch die Kantische »Subjektivität« des Ästhetischen (ebenso wie die »Subjektivität« von Raum und Zeit) zu einer spezifischen autonom gefaßten Objektivität ausgebaut werden müssen.

Was nun die Interesselosigkeit anlangt, so will Nelson durchaus nicht sehen, daß Kant unter »Interesse« das mit dem Existenzialen im strengen Sinne Verknüpfte versteht. Der bekannte Witz über das »völlig interesselose Anschauen« von Kunstwerken darf sich doch nicht etwa zu einem Argument gegen die Kantische Meinung auswachsen! Es sieht bei Nelson bisweilen fast so aus. Zudem aber hängt sein Begriff vom Ästhetischen in der Tat eng am Existenzialen. Nicht nur in der Verwechslung, aus der heraus Nelson schließt: weil wir »Interesse« an dem Existieren (besser: an der Realisiertheit) des Kunstwerks hätten, so hätten wir auch Interesse an der Existenz des in der Kunst Dargestellten! Ersteres ist das selbstverständliche »Interesse« (im nicht-Kantischen Sinne), das wir an Gütern, d. h. realisierten Werten haben; letzteres »Interesse« an der Existenz des Dargestellten ist es aber allein, was Kant, und nach ihm alle, die ihn verstanden haben, einzig als nicht-Ästhetisches und Abzuweisendes meint. Das, was unser »Interesse« am Kunstwerk im üblichen Sinne ausmacht, ist eben nicht das ganz wohldefinierte »Interesse« bei Kant (welcher Sinn fast nur im französischen Sprachgebrauch noch lebendig ist). Übrigens ist die ganze Ästhetik bei Nelson naturalistisch verankert, so daß bei ihm allerdings ein sehr starkes Interesse im Kantischen Sinne vorliegt. Das zeigt sich schon darin, daß für Nelson in erster Linie der »wirkliche« schöne Gegenstand (das Naturschöne) in Betracht kommt. So sagt er S. 53: »Es gibt zwar auch ästhetische Urteile über nur eingebildete und also auch in diesem Sinne nicht wirkliche Gegenstände, z. B. über Gegenstände künstlerischer Darstellungen. Betrachten wir aber ein solches Urteil näher, so zeigt sich, daß es ein bloßes Geschmacksurteil ist und keine wirkliche (!) Schätzung des Gegenstandes enthält. Wir geben hier vielmehr nur darüber ein Urteil ab, ob ein wirklicher Gegenstand, wenn er die Form des vorgestellten hätte, ästhetisch wertvoll wäre.« Hier ist allerdings das Interesse an der Existenz deutlich: nur sofern er als wirklicher Gegenstand »ästhetisch« wertvoll wäre, hat der »eingebildete« Gegenstand einen Wert! Nelson fährt fort: »das Urteil, um das es sich hier handelt, ist nur das Urteil des Kunstkritikers, der die Form beurteilt, ohne irgend ein Interesse an dem Gegenstand zu nehmen, und das eben darum keine wirkliche ästhetische Schätzung enthält.« — Ich gestehe, daß mir der Begriff der ästhetischen Schätzung bei Nelson hier völlig

unverständlich wird; offenbar ist ihm das Formurteil des »Kunstkritikers« keine ästhetische Schätzung. Die »schöne Wirklichkeit« ist ihm auch »rein ästhetisch« vor dem »schönen Schein« ausgezeichnet, offenbar auf Grund des Existenzfaktors. »Derselbe Wert, der dem bloß vorgestellten Gegenstand hypothetisch zugesprochen wird, [wird] der gleich schönen Wirklichkeit eben darum kategorisch beigelegt.« Die hypothetische Schätzung des bloßen Geschmacksurteils dürfe nicht mit der eigentlichen ästhetischen Schätzung verwechselt werden, wie dies z. B. bei Schiller geschehe, der die Bevorzugung der wirklichen Schönheit auf außerästhetisches Interesse zurückführt.

Nelsons Ausführungen über Schiller bewegen sich sonst im allgemeinen in zustimmendem Sinne, namentlich sofern er die Ethik im ästhetischen Sinne erweitert oder ergänzt; denn Nelson bedauert »die Ausschließung aller ästhetischen Lebensideale aus der Ethik« bei Kant. Es ist zwar nicht ersichtlich, warum die Ethik ästhetische Lebensideale fördern soll, da sie doch wohl eigene Aufgaben hat; hatte doch Schiller selbst scharfsinnig bemerkt: »Es gibt zwar kein moralisches, aber es gibt ein ästhetisches Übertreffen der Pflicht«, — d. h. Schiller erkannte klar, daß mit dem ästhetischen »Übertreffen« der eigentliche Boden der Ethik verlassen ist, wo es kein Plus der Pflicht gibt, wie es die schöne Seele — allgemein-kulturell betrachtet — darstellt. Für Nelson war ja auch die Moralität auf Grund des sittlichen Triebes nur negativ zu werten; ästhetisch wird sie als positiv wertvoll geschätzt.

Mit Fries (wie übrigens auch mit Schiller) polemisiert Nelson teils, soweit er noch mit Kant, etwa im Begriff der interesselosen Anschauung, übereinstimmt, teils hat er sich grundlegende Gedanken einverleibt. Im übrigen ist für Fries die Schönheit nur ein Analogon zur Schönheit als Sittlichkeit, zur Geistesschönheit. Die ganze Ethik ist die Ästhetik der Geistesschönheit — die Schönheit wird in ihrer Bedeutung geahnt in der Naturerscheinung, verstanden im sittlichen Selbstbewußtsein — dies ist weniger eine Begründung als eine Übertragung des Schönheitsbegriffes; die eigentliche Ästhetik wird wenig damit anfangen können. — Für Nelson ist die sittliche als negative von der ästhetischen als positiver Wertung deutlich geschieden; erstere ist (wie auch für Fries) zudem auflöslich, letztere nicht. Auch hier zeigt sich der rationalistische Grundgedanke Nelsons: weil das ethische Urteil auf Begriffe zu bringen ist, erscheint es ihm schon auflöslich (so als Interessengerechtigkeit), während der ethische Imperativ gerade nicht weiter zu begründen und aufzulösen ist. Prinzipiell müsse jedes sittliche Gefühl auch auflöslich sein. Damit wird der letzte direkte Grund der eigentlichen Überzeugung geleugnet.

Die seltsamste Ableitung bei Nelson ist wohl die des Ideals der Gemeinschaft als eines ästhetischen Ideals, eines besonderen Falles des Ideals der Schönheitsliebe. Dies hängt mit Nelsons Abweisung zusammen, eine Pflicht der Gemeinschaft anzuerkennen. So läßt es sich denn weder aus der Gerechtigkeitsliebe als ethischem noch aus der Wahrheitsliebe als theoretischem Fundament ableiten und muß sozusagen dem ästhetischen Gebiet anheimfallen; sie bedeutet nur einen besonderen Fall des Ideals der ästhetischen Ausbildung (also auch die Gemeinschaft sozusagen nur egozentrisch bewertet). Die »Gesellschaft«, in der die Rechtspflichten existieren, hatte sich ja in bloße gegenseitige Einschränkungen aufgelöst: auch der Wert des Rechtszustandes ist »gar kein positiver Wert, sondern besteht nur vergleichsweise«. Damit zeigt sich, für einen Unbefangenen, die Unmöglichkeit, auf die bloße Gleichheit, die für Nelson (wie für Fries) das wesentlichste Kriterium des Ethischen ist, überhaupt etwas aufzubauen. Die Herbeiführung des Rechtszustandes (unter dem Nelson nicht etwa die Gültigkeit eines Rechts, sondern die faktische gleichmäßige Gewahrtheit der Interessen versteht) ist obendrein nicht Pflicht, denn sie würde

nach Nelson die Freiheit äußeren Handelns überhaupt aufheben. Somit ist es nicht Pflicht, den Rechtszustand in diesem Sinne herbeizuführen, obwohl anderseits jede Rechtsverletzung den Wert jedes konkurrierenden positiven Wertes aufhebt. So scheint uns bei Nelson jedes Ding nur drohend seine negative Konsequenz vorzuweisen. Ergo? Man kann nur noch, bei vollkommener Lahmlegung aller positiven Kräfte, ängstlich über die vereinsamte Sphäre »seiner Rechte« wachen. Wenigstens sehe ich keine andere letzte Konsequenz aus diesem atomisierten ethischen Empfinden, das die Freiheit nur im negativen Sinn kennt und im Grunde jeder Tat oder Betätigung ausweicht, weil sie Rechtsverletzung sein könnte und weil der ethische Wert selbst nur negativ für es ist. Auch die Positivität des ästhetischen Wertes scheint bei Nelson nur in seiner Verquickung mit dem bloßen Existenzialwert zu bestehen. Und wenn wir uns erinnern, daß Nelson in seinem früher hier besprochenen Werke (Über das sogenannte Erkenntnisproblem) die Unmöglichkeit der Erkenntnistheorie darzulegen sucht, so fangen wir an zu begreifen, welche Geistesart hier am Werk ist. Wenn sie den Geist des größten deutschen Denkers zu verwalten oder auch nur zu verstehen vorgibt und dabei den positiven Sinn des Kritizismus in reine Negativität auflöst, so kann vor einer solchen Fälschung geistiger Nahrungsmittel nur eindringlich gewarnt werden. Damit rechtfertigt sich auch die Breite, die hier Fragen gewidmet wurden, welche nur zum Teil in die Ästhetik hineinragen. Aber auch hier gilt es: *principiis obsta.* Wir wollen uns auch die »Interesselosigkeit der ästhetischen Anschauung« des deutschen Idealismus nicht von einer kalten Interessenphilosophie entreißen lassen.

Berlin. Lenore Ripke-Kühn.

Kunstverwaltung in Frankreich und Deutschland im Urteile von A. Bartholomé, M. Barrès, H. Cochin, A. Rodin, A. Tardieu, W. v. Bode, P. Clemen, O. v. Falke u. a. Herausgegeben von Dr. Otto Grautoff. Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, Bern, 1915. 128 Seiten. 62 Tafeln.

Dieses Buch sucht mit einer gewissen Gründlichkeit zu beweisen, was eines Beweises eigentlich nicht bedarf: daß wir Deutschen nicht mutwillig Kirchen zerstören, daß wir Kunstdenkmäler retten und schützen, wo es nur immer angeht, und daß der Vorwurf der Barbarei in dieser Beziehung weit eher die Franzosen trifft. Es werden eine große Anzahl Bilder von Kirchen vorgeführt, die von französischen Geschossen, oft unnötig, in Trümmer gelegt worden sind, und anderseits werden Gebäude abgebildet, die deutsche Vorsicht und Kunstliebe vor der Zerstörung bewahrt hat. Dazu treten schriftliche Zeugnisse von Franzosen über die traurigen Zustände der französischen Kunstverwaltung in den letzten Jahren und einige offizielle deutsche Berichte über den Zustand der Baudenkmäler in den von uns besetzten Gebieten Belgiens und Nordfrankreichs.

Ein Bilderbuch unseres guten Gewissens, für deutsche Leser überflüssig. Wir wissen, daß Kunstverwaltung und Denkmalspflege bei uns mit derselben Sorgfalt und Gründlichkeit getrieben werden, mit der wir alle Kulturaufgaben lösen, während die Franzosen lieber über Kultur reden. Für neutrale Völker mag dieses Buch aber einige Überraschungen bringen. Seines reichen Bildermaterials wegen möchte man es im neutralen Ausland verbreitet wünschen. Der Photographie schenkt man ja selbst heutzutage noch einigen Glauben. Freilich hätte für diesen Zweck der Text noch etwas zurückhaltender sein dürfen. Man soll den Fehler unserer Zeitungen und Zeitschriften, Behauptungen der feindlichen Presse ernst zu nehmen, nicht auch noch in Büchern verewigen. Unseren Versicherungen glaubt

man doch nicht, und wer ein so gutes Gewissen hat wie wir, der braucht keine Worte. Die Gegenüberstellung der Bilder und einige amtliche Berichte (auch des Generalstabs) — das hätte genügt.

Es ist nicht leicht, das Recht auf die Zerstörung eines Kunstwerks anders als durch die militärische Notwendigkeit, die immer zugleich eine nationale ist, zu begründen. Beiläufig sei bemerkt, daß Ricarda Huch mit einem tiefen Wort eine solche Begründung gegeben hat. Nur ein Volk, sagt sie ungefähr, das instinktiv das Leben höher schätzt als die Kunst, wird imstande sein, selbst Kunst hervorzubringen.

Prag. Albin Alfred Baeumler.

Moeller van den Bruck, Der preußische Stil. München, 1916. R. Piper & Co. 184 Seiten. 32 Tafeln.

Eine Untersuchung über den preußischen Stil — das Wünschenswerteste, was sich ein nachdenkender Mensch heute vorstellen kann. Sie hätte mehr als bloß historischen Wert. Man erwartet von ihr, daß, wenigstens an diesem einen Punkt, ein Zusammenhang zwischen dem Äußeren, das jetzt alles beherrscht, und dem Inneren, das wir niemals missen wollen, hergestellt wird, ein Zusammenhang zwischen dem Ungeheuren, was jetzt draußen geschieht, und dem Innerlichsten, was ehemals geschehen ist, zwischen dem preußisch-deutschen Militarismus und der Kunst Potsdams und Berlins. Indem man beide Ereignisse in die Tiefe denkt, sollte man meinen, müßte man auf gemeinsame Grundbegriffe stoßen. Man braucht solche Begriffe nicht zu überschätzen, sie drücken keine völlige Übereinstimmung aus. Aber es ist doch schon etwas, wenn eine gewisse Verwandtschaft des Geistes festgestellt werden kann.

Was Moeller van den Bruck bietet, entspricht nicht diesen Erwartungen. Es steht sehr viel Feines in diesem Buch, besonders das Kapitel über Gilly ist zu rühmen, aber es fehlt ein Rückgrat klarer Begriffe und Prinzipien. Gute Beobachtungen mischen sich mit überflüssigen Reflexionen. Das eigentlich Peinliche an diesem Buche aber ist sein virtuoser, unendlich preziöser, romantisch farbiger Stil, dessen Widerspruch zum Thema sich dem Autor auf jeder Seite hätte aufdrängen müssen. Ein Buch über den preußischen Stil, das in einem antipreußischen Stil geschrieben ist, kann man nur mit Überwindung lesen.

In der strengen, nüchternen, männlichen Sachlichkeit erblickt Moeller van den Bruck das eigentlich Preußische. Sachlichkeit bedeutet aber in der Baukunst, die das Buch vornehmlich behandelt, die Betonung der Funktion gegenüber dem schmückenden Behang. Gilly führt von Barock und Rokoko zur künstlerischen Notwendigkeit zurück. Diese Tat ist eminent preußisch, sie ist aber auch überpreußisch. Der Stil Gillys und Schinkels ist ein klassischer Sachstil. Zu ihm muß das neue Berlin, die häßlichste Stadt, die es gibt, zurückkehren. »Der preußische Stil ist der letzte deutsche Stil, den wir gehabt haben: und der einzige Stil, bei dem wir wieder anknüpfen können.« In Messel und Behrens sieht der Verfasser die Ansätze zur Zukunft.

Es wäre reizvoll gewesen, dem Zusammenhang der älteren und der neueren Berliner Baukunst näher nachzugehen. Ebenso hätte ein Zusammenhalten des preußischen Stiles mit anderen klassischen Formen ein interessantes Kapitel gegeben.

Die Grundgedanken Moellers van den Bruck sind gut und wahr. Wir hätten gewünscht, daß sie strenger und klarer, mit einem Wort preußischer, herausgestellt wären.

Prag. Albin Alfred Baeumler.

L. v. Pastor, Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance. Freiburg i. Br., Herder, 1916. XVIII u. 135 S. mit 102 Abbildungen und einem Plan.

Wie das Vorwort besagt, ist vorliegende Schrift ein Sonderabdruck aus (dem 6. Bande) der »Geschichte der Päpste« des Verfassers: ausgestattet mit Illustrationen und versehen mit Verbesserungen und Erweiterungen (die dem Verfasser von Chr. Hülsen zukamen).

Die Schrift will ein Bild der Stadt Rom zu Ende der Renaissance geben und zwar »auf Grund von zeitgenössischen Berichten, Zeichnungen und Stichen«: sie hat in der Hauptsache topographischen Charakter; der reiche Stoff ist nach den Rioni (Stadtviertel) und ihren Straßen gruppiert.

Als Quelle nennt der Verfasser in erster Linie die Zeichnungen und Skizzen des Marten van Heemskerck, eines Schülers des Jan van Scorel, der — wie manch anderer aus dem Norden — studienhalber (1532—1535) in Rom weilte: er schuf »große und kleine Ansichten Roms, seiner Hügel, antiken Monumente, Ruinen, Kirchen, Paläste, Statuenhöfe und antiken Gärten, durch ihre Genauigkeit unschätzbare Blätter von hohem historischen und archäologischen Wert. Fast immer vor den Gegenständen selbst entstanden, geben sie mit gewissenhafter Treue, ohne Zusätze und Verschönerungen, alles so wieder wie es damals war«. Ein großer Teil davon ist im Berliner Kupferstichkabinett erhalten. Verlorengegangenes findet sich in den Stichwerken des Hieronymus Cock von 1551 und 1561 als Vorlage benutzt. Außerdem haben sich mit Heemskercks »*Oeuvre*« auch Zeichnungen eines bis jetzt unbekannten niederländischen Künstlers von Bedeutung vermischt (S. 2). Neben Heemskerck nennt der Verfasser besonders Hendrik van Cleve, dessen »etwas trockene, aber durch ihre Treue ausgezeichnete Veduten Theodor Galle gestochen« hat. Als bedeutsame literarische Quelle kommen in Betracht vor allem die Aufzeichnungen des Frankfurter Rechtsgelehrten Johann Fichard (aus dem Jahre 1535): »Die flüchtigen, an Ort und Stelle in lateinischer Sprache niedergeschriebenen Notizen waren nicht zur Veröffentlichung bestimmt, wodurch ihr Wert erhöht wird . . . Als echter Gelehrter genießt er die Herrlichkeiten Italiens nicht, sondern studiert sie.«

Der in sich wertvolle topographische Kern der Schrift ist vielfach umrahmt von kulturhistorischen Angaben: z. B. über den eigentlichen Mittelpunkt des Lebens im Rom der Renaissance (S. 32 f., 56), in seiner Verschiebung gegenüber dem der republikanischen und kaiserlichen Zeit (S. 103 ff.); über die Sammelpunkte des geistigen, besonders des literarisch-künstlerischen Lebens (S. 32, 47, 53, 54, 56, 86, 90); über Sammlungen von Manuskripten und Büchern und über gute Bibliotheken (S. 62; 16, 84). Und anderes mehr.

An dieser Stelle aber interessieren besonders die unmittelbar kunstgeschichtlichen Notizen: es seien einige gegenständlich ausgehoben. Das »*Speculum Romanae Magnificentiae*«, eine Serie von Stichen, die der im Kunstblatthandel seiner Zeit führende Verleger A. Lafréry zusammenstellte, bildet »eine der wichtigsten Quellen für die Kenntnis der Antikenschätze des damaligen Rom« (S. 4). Eine Statistik, »ausgezeichnet durch die größte Genauigkeit«, nahm 1550 *Ulisse Aldrovandi* auf (S. 16, 131) und in Fichards oben genannten Aufzeichnungen findet sich die »erste vollständige und wohlgeordnete« Beschreibung der Antikensammlung des Statuenhofes des vatikanischen Belvedere (S. 16). Aus Fichard ist auch mit besonderer Deutlichkeit »das Schwankende bei Beurteilung der Reste des Altertums, das Überwiegen des antiquarischen Interesses über das Kunstverständnis« sowie auch die Tatsache »einiger höchst auffallender Irrtümer über hervorragende Werke der Renaissance« zu erkennen: eine Charakteristik (S. 4), die der Verfasser noch

durch Angabe anderweitiger Momente in der *complexio oppositorum* jener seltsam-großen Zeit ergänzt (S. 106, 131). Mit besonderem Interesse macht er die Besitzer der Antikensammlungen namhaft (S. 55, 61 ff., 65 f., 73, 84, 86, 89 ff., 92 f.), dabei auch solche von Gemäldesammlungen (S. 61 f., 86), und berichtet, daß »fast alle Wohnungen der Vornehmen zahlreiche Antiken bargen« (S. 34). Auch über die Wanderungen der kostbaren Schätze unterrichtet uns der Historiker (S. 13, 55, 84). Anschaulich schildert der Verfasser das Mittelalterliche im Bilde Roms der Renaissance: »Nicht bloß in Trastevere, auch sonst starren jene zahlreichen Burgtürme zum Himmel, mit denen einst alle Wohnungen der Vornehmen, besonders der Kardinäle, versehen waren und die auch noch später als Zeichen des Adels beibehalten wurden. Vierkantig, mit Schießscharten ausgestattet und mit Zinnen gekrönt ... Der Hauptturm des Senatspalastes auf dem Kapitol mit seinen Zinnen und den Laternen an den vier Ecken trägt noch völlig das Gepräge des 14. Jahrhunderts. Aber auch bei den Kirchen erblickt man fast nur mittelalterliche Glockentürme; die wenigen Kuppeln aus der Zeit Sixtus' IV. verschwinden infolge ihrer Niedrigkeit fast gänzlich ...« (S. 8; z. v. 33, 56, 60, 81). »An malerischem Reiz kam damals kein Stadtteil Trastevere gleich ...« Im Jahre 1553 hat es Pieter Brueghel aufgenommen (S. 70). Der Rione di Ponte mit seinen Wohnhäusern des Quattrocento (S. 33 ff.) und der Rione di Parione mit seinen Palästen (S. 50 ff.) repräsentieren den Renaissancetypus. Die beigegebenen Abbildungen für das Trecento (und früher) und das Quattrocento sind besonders dankenswert, nur daß bei einigen (S. 35, 52) der Schatten in der photographischen Aufnahme den Stilcharakter des Bildes schädigt.

Wir schließen uns dem Urteil des Verfassers an: »Neben diesen Palästen sind von nicht geringem kunstgeschichtlichen Interesse die kleineren Wohnhäuser, denen man erst in neuester Zeit eingehendere Beachtung geschenkt hat. An ihnen kann man die ganze Entwicklung des römischen Häuserbaues vom Mittelalter bis zur modernen Zeit studieren« (S. 36) und möchten es auch — in der entsprechenden Beschränkung — auf die vorliegende eigene Arbeit des Verfassers beziehen.

München.

Georg Schwaiger.

Hans Preuß, Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. Leipzig, Verlag R. Voigtländer, 1915. 2. Auflage. Lex. 8°. 113 S. und 113 Abbildungen.

In der vorliegenden Schrift weist der Verfasser darauf hin, daß die vier Evangelien uns mit keinem Wort etwas über das Äußere Christi sagen. Die menschliche Phantasie versuchte schon frühzeitig, ein Bild von ihm zu schaffen; es wurden drei Bildnisse als authentisch ausgegeben: 1. Das Abgarusbild, das Christus dem König Abgarus von Edessa zugeschickt haben soll (Rom, Paris und Genua streiten sich um den Besitz des echten Bildnisses; es ist ein byzantinisches Werk aus dem 4. Jahrhundert). 2. Das Veronikabild, auf dem Reste eines verblichenen Christuskopfes zu sehen sind; dieses Bild wird in der Peterskirche zu Rom aufbewahrt. 3. Ein Christusbild, das einer Medaille nachgebildet ist, die Abguß einer alten Gemme ist. Da die Medaille erst im 15. Jahrhundert bekannt wurde, läßt sich die Echtheit nicht feststellen.

Jede Zeit, so führt Preuß aus, malte sich selbst in ihrem Christusbild. Im 1. Jahrhundert waren wohl Reminiszenzen an die Antike vorhanden, aber keine unmittelbare Anlehnung, denn die Christusdarstellung mit Zeuszügen wäre nach damaliger Anschauung mit Verdorrung der Hände gebüßt worden. Der »gute Hirte« hat mit dem einen Widder tragenden Hermes nichts Gemeinsames, da zur Zeit des guten

Hirten die Statue des Widdertragenden Hermes schon verwildert war; außerdem hätte, wie eben erwähnt, ein christlicher Künstler es nicht gewagt, Jesum als einen heidnischen Gott darzustellen, weil »jeder Christ bei der Taufe den Bruch mit dem gesamten alten Götterwesen geloben mußte«; die einzige Erklärung für das Bildnis des guten Hirten muß man in den Worten suchen: »Ich bin ein guter Hirte. Ein guter Hirte läßt sein Leben für die Schafe. — Meine Schafe hören meine Stimme und ich kenne sie ... und Niemand wird sie mir aus meiner Hand reißen« (Joh. 10, 12—16, 26—29). Und in folgendem: »Welcher Mensch ist unter Euch, der hundert Schafe hat, und so er deren eins verliert, der nicht lasse die neunundneunzig in der Wüste und hingehe nach dem Verlorenen, bis er es finde? Und wenn er es gefunden hat, so legt er es auf seine Achseln mit Freuden« (Luc. 15, 4—7). Man könnte aber doch trotz der sorgfältigen Ausführungen von Preuß sich mit der Ansicht einverstanden erklären, daß der gute Hirte mit dem Widdertragenden Hermes etwas Gemeinsames hat; es kommt doch in der Geschichte der Kunst oft genug vor, daß in die alten Schläuche neuer Wein gegossen wird.

Erst die byzantinische Kunst setzte »die Grundlinien des Christustypus, die seitdem mit unendlich mannigfaltigem geistigen Gehalte ausgefüllt worden sind,« fest. Die Germanen, als junges Volk, stellen den bartlosen, jugendlichen Typus dar, wie man es auf den karolingischen und ottonischen Buchmalereien sieht, im Gegensatz zum 4. Jahrhundert, in welchem der bärtige Christustypus vorherrschte. Im Mittelalter wurde zuerst von Giotto ein neuer Typus Christi aufgestellt: er »erweckt Mitleid, ja Angst und spendet doch zugleich Trost«. Solange das Kreuz als Henkersholz benutzt wurde, vermied es die Kunst, Christus an ihm darzustellen. Erst für die religiöse Erregtheit des späteren Mittelalters ist das Kruzifix bezeichnend und wurde »die Signatur der Zeit«; es heißt: »Tuet Buße, denn das Ende ist da«. Von dieser Auffassung ist diejenige Dürers verschieden; er schafft einen Christus der zürnen kann, denn »Zorn ist die Spitze der Flamme, die die Liebe schlägt«.

Das Barock stellt meistens einen kräftigen, sonnenverbrannten Mann dar; der kaum noch etwas vom Göttlichen hat, das klassische Beispiel dieser Epoche ist Michelangelos Christus als Weltrichter in der Sixtinischen Kapelle. Zu der weiteren Verweltlichung der Christusbilder trug auch Rubens viel bei. Das 18. Jahrhundert macht aus Christus einen »Popularphilosophen«. Im 19. Jahrhundert brachten die Nazarener eine Menge religiös durchfühlter Werke; das höchste schufen die gläubigen Katholiken: Overbeck, Führich, Veit, Steinle. Ludwig Richter brachte in diesen Zweig der Kunst eine Behaglichkeit, der protestantische Schnorr von Karolsfeld seinen Sinn für das Volkstümliche. In unserer Zeit sind die Maler, die am tiefsten in den Gehalt der Persönlichkeit Christi eingedrungen sind: Uhde, Gebhardt, Steinhausen, Thoma und Schäfer. Es wird vom Verfasser darauf hingewiesen, daß Gebhardt und Uhde, obgleich sie die Umgebung Jesu ins 19. Jahrhundert stellen, Christus selber in kein zeitgenössisches Gewand kleiden, sondern in einen geschichtlich unbestimmten langen Mantel. Eine zeitgenössische Kleidung verlangt die Zuordnung zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht, was eben vermieden werden soll. Verbreitet sind die wenig künstlerischen Christusbilder von Plockhorst, Schönherr, Pfannschmidt, H. Hofmann. Der Holsteiner L. Fahrenkrog macht seinen Christus zum kurzhaarigen, bartlosen Denker. Etwas Neues liegt auch in folgendem: Das 19. Jahrhundert »mit seinen exakten Forschungen« kannte Kulturgeschichtliches, Ethnographisches und anderes mehr über Palästina und versuchte die Bilder historisch treu zu malen; aber an »religiösem Werte« haben sie dadurch nicht gewonnen.

Eine nähere Beurteilung des Buches ist an dieser Stelle kaum nötig. Es ent-

hält viele Abbildungen, zu denen Erläuterungen gegeben sind; diese verfolgen zwar keine kunstwissenschaftlichen Zwecke, aber es wäre trotzdem nützlich gewesen, wenn sich der Verfasser darin etwas an die neueren Vorschläge zur Bilderbeschreibung gehalten hätte (vgl. z. B. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. VIII, S. 460) und weniger systemlos zu Werke gegangen wäre. Im allgemeinen ist die Schrift nur eine — immerhin sehr dankenswerte — Zusammenstellung des einschlägigen Materials, während eine klare Herausarbeitung der eigentlichen Probleme noch nicht erreicht ist.

Berlin. Rosa Heine.

E. K. Stahl, **Die graphische Darstellung von Naturereignissen, von Luft- und Lichtphänomenen in Dürers Apokalypse.** Ein Beitrag zur Dürer-Forschung und zugleich zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Holzschnittes. München, Lentner, 1916. 77 S. mit 11 Tafeln.

Nicht nur ungelöste Probleme in der Dürer-Forschung von der spinosen Art der Frage nach der »Beteiligung Dürers an der Baseler Buchillustration« (1492—1494) oder der Frage nach den Mittelgliedern zwischen dem »Baseler Hieronymus« und den Blättern der »Apokalypse« stehen noch der Bearbeitung offen, sondern auch viel schlichtere gegenständliche Betrachtungen lassen sich noch an Dürers Werk knüpfen. Auch an die »Apokalypse«: »Viel ist schon über die apokalyptischen Bilder Dürers geschrieben worden! Von den verschiedensten Gesichtspunkten ausgehend, hat man tiefschürfende Untersuchungen angestellt, . . . allein seltsamerweise das so greifbar Naheliegende, die schwierigen Probleme der Naturerscheinungen, die mit die bedeutsamste Rolle in der ‚geheimen Offenbarung' des Johannes spielen, wurden fast durchgängig in achtloser und nebensächlicher Weise behandelt, ja zumeist überhaupt nicht einmal erwähnt . . .« (S. 8). Und doch hat schon, wie der Verfasser anzugeben weiß, W. Rivius (1548) in seiner ersten deutschen Ausgabe des »Vitruv« die Darstellung atmosphärischer Erscheinungen durch Dürer gerühmt, — freilich aus Erasmus von Rotterdam, *De recta latini graecique sermonis pronunciatione* (Basel 1528) abschreibend (S. 7), auf den schon R. Vischer in seinen Studien zur Kunstgeschichte kurz hingewiesen hatte, auch schon Thausing in seinem ‚Dürer'.

Was indes H. Wölfflin über den Gegenstand in einzelnen Bemerkungen Grundsätzliches im Rahmen seines auf das Ganze der Kunst Dürers gehenden Werkes (2. Aufl., S. 41, 55, 47 u. a.) gesagt hat, scheint uns der Verfasser nicht genug gewürdigt zu haben, soviel er offenbar sonst — abgesehen von der übrigen Literatur, die reichlich Berücksichtigung fand, — aus dem feinen und reichen Buch gelernt hat.

Der Detailuntersuchung des Verfassers bleibt jedoch immer noch ihr Wert: er hat sie sorgfältig durchgeführt, soweit das Ziel in Frage kommt, »zwei Seiten von Dürers Künstlerschaft ins rechte Licht zu rücken: die Tatsache, daß Dürer in seinen frühen Holzschnitten als der bedeutendste Schilderer von Naturereignissen und als großer ‚Lichtkünstler' sich offenbart . . .« (S. 72). Vor allem ruht die Untersuchung auf einer exakten und intensiv-anschaulichen Beschreibung, die nur dann und wann zu viel sieht und sagt (z. B. S. 29 [unten], 53 [Mitte] u. a.), hin und wieder aber auch konkreter und voller hätte gehalten werden dürfen (z. B. 13 [oben], 52 [oben]), dort wo sie Dürers Darstellungsmitteln und Darstellungsweise gilt. Dazu kommt, daß der Verfasser seine Spezialuntersuchung in den historischen Zusammenhang der Entwicklung des deutschen Holzschnittes im 15. Jahrhundert einzustellen bedacht ist (S. 9): unter dem Gesichtswinkel, »inwieweit der Boden für das Verständnis einer graphischen Darstellung von Licht- und Luftphänomenen vorbereitet war, und welche Ausdrucksmittel Dürer für diese Zwecke in der deut-

schen Holzschnittkunst vorgefunden hat« (S. 14). Diesem Zwecke sollen vor allem die Vergleiche mit den Holzschnitten der Koberger-Bibel, des Schatzbehalters und der Schedelschen Weltchronik dienen. Dabei hat der Verfasser etwas Besonderes noch im Auge, das die Einengung des »Sehfeldes« auf die genannten Vergleichsobjekte (aus dem Ende des 15. Jahrhunderts) motivieren soll: gegenüber etwaiger Bemängelung der eng zusammengeschobenen Grenzen. Es »gewänne für den Fall, daß man in den Vorbildern, die Dürer zu seiner Apokalypse vor Augen gehabt, tatsächlich die Äußerungen einer bodenständigen Kunst und noch dazu der Kunst seines eigenen Lehrmeisters sehen dürfte, der Vergleich ungemein an Intimität und Bedeutung« (S. 15 f.). Für die Frage nach der künstlerischen Mitarbeiterschaft Wolgemuts am Schatzbehalter und an der Chronik sind dem Verfasser die Untersuchungen von Stadler (Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt, Straßburg 1913) maßgebend, hinsichtlich der Koberger-Bibel glaubt er, selber Argumente beibringen zu können. Sie scheinen uns aber doch nicht hinreichend beweiskräftig, wenn wir auch nicht verkennen wollen, daß der Verfasser methodisch sorgfältig zu operieren bedacht ist. Und doch sind unsere Bedenken eben methodologischer Art. Wenn der Verfasser im ersten Glied (S. 15) seines Beweises meint, es erscheine bei den vielfachen Beziehungen Nürnberger Künstler speziell zum Niederrhein nicht unnatürlich, daß Wolgemut zur Illustrierung des in Frage stehenden Werkes beigezogen wurde, und es ließe sich gerade daraus verstehen, warum Koberger, für den Wolgemut fast ausschließlich arbeitete, eben diese Holzstöcke angekauft, so denkt hierin der Verfasser doch mehr rational als historisch, denn in den realen Verhältnissen des konkreten Lebens ist das logisch Einfachere vielfach nicht das Tatsächliche, auf jeden Fall muß methodisch mit der möglichen realen Kompliziertheit gerechnet werden. Mit dieser methodologischen Überlegung vergleiche man, was W. Weisbach — allerdings schon vor 20 Jahren — bemerkt hat: »Überhaupt sind wir ja noch zu wenig darüber unterrichtet, in welcher Weise der Verkehr der Buchdrucker mit den Illustratoren vor sich ging, ... wir ... nicht alle Fäden deutlich verfolgen können« (Die Baseler Buchillustration des 15. Jahrhunderts, S. 9). Aber der Verfasser bringt auch — im zweiten Glied (S. 27 f.) — einen stilistischen Beweisgrund bei. Von der Basis der vergleichenden Betrachtung der Nimbustypen aus, — die er allerdings weder selbst durchführt noch literarisch belegt, — formuliert er (S. 27) die Thesis, »daß bei näherem Nachgehen auf Grund der einzelnen Varianten sich ziemlich sichere Kriterien aufstellen lassen dürften, ob wir es mit einem schwäbisch-alemannischen Kunstwerk oder mit einem fränkischen oder einem rheinischen zu tun haben« und konstatiert, daß »die Gottesgestalt der Koberger-Bibel (in der ersten Vision der »Apokalypse«) mit einem Scheibennimbus ausgestattet, jedoch nicht in dem gewöhnlichen Typ ...«, und daß sich nun eben dieser wieder »auf Arbeiten des von fränkischer Kunst beeinflußten Hauptmeisters der Ulmer Schule« B. Zeitblom, vor allem aber bei M. Wolgemut findet (S. 27, mit den Belegen). Aus dieser »Koinzidenz« schließt er nunmehr, daß mit großer Wahrscheinlichkeit Wolgemut der »Künstler der Holzschnittbilder zur Apokalypse der Cöln-Nürnberger-Bibel« sei.

An diesem Beweisgang ist natürlich nur zu billigen, daß der Verfasser, was bei kunsthistorischen Fragen so oft notwendig ist, mit Details operiert. Aber es muß doch, scheint uns, Bedenken erregen, daß der Verfasser zu sehr »alles auf eine Karte setzt«: das Detail ist im vorliegenden Fall wohl beachtenswert, gegenüber dem Ganzen ist es aber doch nicht stilistisch bedeutend genug, auch nicht als individuell genug gesichert, um eine »hohe Wahrscheinlichkeit« dessen zu begründen, was der Verfasser zu erweisen sucht.

Um diese methodologische Kritik an der Beweisführung des Verfassers abzuschließen, nehmen wir in diesen Zusammenhang noch einen weiteren nicht uninteressanten Beweisversuch herein. Es handelt sich darum, wie das Blatt der »babylonischen Buhlerin« chronologisch einzuordnen sei. Der Verfasser bereitet sich die Basis für seine Bestimmung, daß das Blatt nicht am Anfang der ganzen Arbeit stehe, ja daß es nach B. 62, 63, 64 (S. 65), selbst nach B. 61 (S. 62) zu setzen sei, — wenn wir so Wortlaut und Beweistendenz recht verstehen, — in den Worten: ». . . wenn ich resümiere, was sich an positiven Resultaten im Laufe dieser Untersuchung durch die intensive Beschäftigung mit diesen Luft- und Lichtphänomenen herausgeschält hat . . ., ergibt sich ganz von selbst die bestimmte Vorstellung, daß bei gewissen, stets wiederkehrenden Erscheinungsformen eine unverkennbare Urform vorhanden sein muß, zu der dann durch diese oder jene Akzessorien, Verbesserungen gekommen sind, und dadurch auch eine gewisse Vervollkommnung, die zu dem Schluß berechtigt: das war früher und jenes ist daraus geworden« (S. 60 f.).

Auch hier ist zunächst zuzugeben, daß die formale Grundlage der Argumentation tragfähig ist, wenn sie nicht zu viel tragen soll, oder wenn sich nicht in den Aufbau Fehler einschleichen auf Grund falscher Schätzung des angezogenen Tatsachenmaterials.

Der Verfasser glaubt nun (S. 61 f.), daß »die mit unvergleichlicher Wucht gen Himmel geschleuderten Rauch- und Aschenmassen« im Brande der Stadt Babylon auf B. 73 gegenüber denen des Stadtbrandes auf B. 68 (und den Flammen auf B. 71), daß ferner »die züngelnden Feuerflammen im Gefolge des die babylonische Dirne tragenden Drachens« gegenüber jenen auf B. 61 und 68, daß schließlich »die dunkle Wolkenschicht und die großen weißen Wolken« gegenüber denen von B. 62 und 64 »deutlich ein gewisses Hineinreifen in diese Aufgaben, . . . ein deutlicher herausgekehrtes Prävalieren des Wesentlichen innerhalb eines bestimmten Motives« (S. 63) erkennen lassen. Der Schluß daraus ist: B. 73 ist demnach nicht an den Anfang der in Frage stehenden Holzschnittfolge zu setzen; ja es muß eben nach jenen Blättern eingeordnet werden, im Vergleich zu denen es in der Darstellung der Naturphänomene sich als vollkommen ausweist. (Wenn der Verfasser [auf S. 63] die Tendenz seiner Argumentation abschwächend bemerkt: »so viel darf ich mit gutem Recht behaupten, . . . daß man . . . von Entwicklung reden darf«, so nimmt er damit doch eigentlich seiner These [auf S. 60 und 65] die Pointe.)

Wir dagegen sind der Ansicht: soll diese Vergleichung ein wirklich brauchbares Ergebnis für die chronologische Fixierung des Blattes ergeben, dann muß vor allem in Bezug auf die Vergleichungspunkte die Entwicklungslinie von B. 61, 62, 64 (diese Gruppe differenziert der Verfasser nicht weiter) zu B. 73 gesichert sein. Je weniger das der Fall ist, desto mehr, glauben wir, wird gegen die Detailvergleichung geltend gemacht werden können, »daß man — wie H. Wölfflin, wenn auch unter einem andern Gesichtspunkt, sagt, — bei diesen Zeichnungen von den einzelnen Figuren nicht ausgehen darf. Das Maßgebende ist der Linien- und Tonzusammenhang des Ganzen, nicht das einzelne Motiv« (Die Kunst Albrecht Dürers [2] S. 42): wir glauben, das auch auf den stilistischen Gesamthabitus eines Blattes anwenden zu dürfen. Der Verfasser dagegen meint allerdings (S. 61), es sei die Beschränkung, die der eng gesteckte Rahmen dieses Themas auflegt, nur von Vorteil; »denn wir gewinnen so in dieser Frage mühelos ein zuverlässigeres Resultat, als es . . . die kritische Gesamtwürdigung des Blattes zu geben vermag.« Was nun die Ergebnisse der Vergleichung als solche betrifft, so können wir nicht sehen, daß z. B. die Wolkenbildung von B. 73 gegenüber der auf B. 62 und 64 einen ent-

wickelteren Zustand ausweist. Um aber ganz sicher »das Primäre dieser Erscheinungen« (sc. der oben genannten Naturphänomene und ihrer Darstellung) »herauszufinden, diese gleichsam an ihrer Wurzel zu packen«, berücksichtigt der Verfasser (S. 63—65) noch B. 120 als »Vorläufer der Apokalypse« (auch B. 2), um von hier aus zu visieren auf B. 61 und 64 und dann schließlich noch von dem dabei — nach seiner Meinung — gewonnenen Standpunkt aus auf B. 73. Wir glauben aber: es ist ihm nicht gelungen, zwischen B. 120 (B. 2) und B. 61, 64 einen so engen Zusammenhang aufzuzeigen, daß der Verfasser ohne *petitio principii* folgern (S. 65) kann, der Weg von diesen Vorstudien zur »Apokalypse« d. h. von B. 120 und B. 2 zu den Erscheinungen von B. 73 führe notwendigerweise erst ... über B. 62, 63 und 64. Die Stellung der Holzschnitte wie B. 62, 64 berührt eben doch zu sehr den Nerv des Beweisganges, als daß man auch im Hilfsbeweis B. 73 wieder als Gegenpol von B. 62 und 64, und das eben im Sinne der These des Verfassers, sehen (S. 65) möchte. Und doch gewinnt erst darin der Beweisgang seinen Abschluß. Indes bleibt der Versuch des Verfassers auch für den Fall, daß er sein Ziel nicht erreicht, interessant: der Versuch, sein Thema, von dem er anfangs meinte, es bestehe die »Gefahr, daß der tatsächliche Gewinn an neuen positiven Resultaten nur innerhalb bescheidener Grenzen sich hält« (S. 9), für solche Fragen auszuwerten: *in rebus magnis et voluisse sat est.*

Aber noch einer anderen Auffassung des Verfassers, der er auch ein besonderes Gewicht beilegt, kann, wie wir glauben, die Zustimmung nicht in vollem Maße gewährt werden. Er schreibt nämlich: »Richtig eindringen in Geist und Wesen dieser Holzschnittkunst Dürers wird erst derjenige, der sich darüber völlig Rechenschaft gegeben hat, wieviel gerade Dürers Holzschnitt dem Kupferstich verdankt ...« (S. 33). So sehr wir die Einzelnachweise in dieser Hinsicht (S. 26, 33, 56, 58, 60, 68) beachten, so scheint uns doch das Gesamturteil zu viel zu besagen.

Nachdem wir so unsere kritischen Bedenken vorgebracht haben, möchten wir es nicht unterlassen, ein Wort A. Rosminis anzufügen: »*Non mi è mai paruto convenevole distruggere senza edificare*«. Unsere Kritik sollte, soweit sie es vermag, nur sachliche Förderung bedeuten.

Zu dem, was eingangs positiv hervorgehoben wurde, sei noch nachgetragen, daß der Verfasser im großen (S. 12, 26, 68, 70 f.) und im kleinen (S. 26, 56, 63, 66 f., 68, 69) Dürers Entwicklung innerhalb des Rahmens seines Themas verfolgt. Ebenso sei noch hingewiesen auf historische Partien wie die über die Nimbusbildung (S. 25 ff., 27 f., 53, 68 f.).

Gelegentlich (S. 73, Anmerkung 2) setzt der Verfasser hinter R. Vischers Hinweis auf die Darstellung der untergehenden Sonne (sc. bei Dürer) die Frage: wo? Ließe sich nicht denken, Vischer habe dabei das Lichtphänomen in der sogenannten Melancholie (B. 74) oder etwa auch die (allerdings aufgehende) Sonne in »Christus erscheint der M. Magdalena als Gärtner« aus der kleinen Passion (B. 47) im Auge gehabt?

Einige Druckfehler: in der Bezeichnung von B. 2 (S. 65, Z. 3 [v. o.]) muß es heißen: Simson; für B. 94 (S. 69, Z. 1 [v. u.] ist statt der Bezeichnung: Auferstehung, als sachlich-theologisch richtiger zu wählen: Himmelfahrt; auf S. 70, Z. 1 [v. o.] muß für B. 65 stehen 56.

Die Ausstattung der Schrift ist in allem mit Geschmack dem Gegenstand angepaßt (nur, daß die Seitenzahlen in der Breite zwischen zwei Strichelchen gesetzt sind, stört etwas den sonst diskret intendierten ästhetischen Eindruck). Die beigegebenen Tafeln haben über die Begleitung des Textes hinaus selbständigen Wert. Wem die Kunst etwas Liebes und Wertes ist, wer nach einem Weg fragt und

nach einer Weise sucht, ihr näher und näher zu kommen, um durch ihre Schönheit beglückt und durch ihre hohen ethischen Werte als Mensch bereichert zu werden, dem ist auch diese Schrift zu nennen, nicht nur dem die Literatur verarbeitenden Kunsthistoriker.

München. Georg Schwaiger.

C. H. Stratz, Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst. Mit 252 Textfiguren. Berlin, Verlag von Julius Springer, 1914. 8°. X und 322 Seiten.

Über die Absicht dieses Buches belehrt am besten das kurze Vorwort: »Mein Buch fängt an, wo die Naturwissenschaft in der Regel aufhört, und hört auf, wo die Kunstwissenschaft anfängt. Da dieses Grenzgebiet schon zuweilen betreten wurde, da so manche von Anatomen und Ärzten gemachte Bemerkungen stillschweigend ihren Weg in die Kunstwissenschaft gefunden haben, schien es mir wünschenswert, eine naturwissenschaftliche Kunstbetrachtung in zusammenfassender Darstellung zu geben, welche der Kunstwissenschaft wohl ebensogut zustatten kommen kann, wie den ausübenden Künstlern. Weiteren Kreisen soll dieses Buch ein besseres Verständnis für den menschlichen Körper in Kunst und Natur und jene Unbefangenheit bei seiner Betrachtung bringen, die heute fast nur Ärzte und Künstler besitzen.« Es ist selbstverständlich eine periphere Betrachtung, wenn wir die Kunst unter dem Gesichtswinkel der Naturwissenschaft ansehen. Aber der angehende Künstler studiert Anatomie der äußeren Körperformen, nicht um die Ergebnisse dieses Studiums sklavisch anzuwenden, sondern um sie nach seinen Bedürfnissen zu verwerten und vor allem auch, um durch sie zu lernen. Darum erscheinen mir auch derartige Werke recht nützlich, besonders wenn sie von einer so guten Sachkenntnis getragen werden, wie sie Stratz besitzt, und so verschwenderisch reich mit vortrefflichem Anschauungsmaterial ausgestattet sind. Sehr dankbar begrüße ich die verschiedenen Gegenüberstellungen von Kunstwerk und Modell: sie dienen gewiß einer Erziehung zur richtigen Formbewertung nicht im Sinne eines pedantischen Naturalismus, sondern in der Bedeutung, daß gerade durch die Abweichungen des Kunstwerks die Formeigenart geklärt wird.

Rostock. Emil Utitz.

XIV.

Karl Lamprechts Geschichtstheorie und die Kunstgeschichte[1]).

Von

Alfred Doren.

Es ist einer der Lieblingsgedanken Karl Lamprechts in der letzten Periode seines Lebens gewesen, daß Zeiten höchstentwickelter Kultur das Bild primitiver Kulturformen auf einer höheren Stufe des Bewußtseins wiederholten, indem sie ahnungsvoll Erschautes zu klaren, in sich geschlossenen Bewußtseinsinhalten erhöben. Dies »*ritornar al segno*« bildet eines der Grundmotive alles weltgeschichtlichen Geschehens; in spiralartigen Windungen, an bestimmter Stelle stets wieder

---

[1]) Die folgenden Ausführungen, zu denen der Herausgeber dieser Zeitschrift die Anregung gegeben hat, stellen sich die bescheidene Aufgabe, Lamprechts Schaffen im ganzen und seine Anschauungen über künstlerische Entwicklung in einer kurzen Skizze darzustellen, ohne sich im allgemeinen kritisch mit ihnen auseinandersetzen zu wollen. Eine Würdigung seines gesamten Lebenswerkes ist heute noch kaum möglich; enthält doch das von R. Koetzschke in den »Berichten über die Verhandlungen der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Bd. 67, S.A. S. 13—27« veröffentlichte Verzeichnis der Schriften L.s nicht weniger als 180 Nummern. — Benutzt wurden von mir vor allem folgende seiner Arbeiten (in chronologischer Folge aufgeführt): Initialornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts (1882); Die Trierer Adahandschrift (1889); Deutsche Geschichte, 12 Bde. und 2 Ergänzungsbände (1891—1909), zitiert nach der 1. Auflage; Eine Reihe von Aufsätzen in der Zukunft, Jahrg. 1896 und 1897 (Koetzschke, S. 18 f.); Alte und neue Richtungen in der Geschichtswissenschaft (1896); Individualität, Idee und sozialpsychische Kraft in der Geschichte (Jahrb. für Nationalökon. u. Statistik 1897); Die kulturhistorische Methode (1900); Über den Begriff der Geschichte und über historische und psychologische Gesetze (Annalen d. Naturphilosophie 1903); Besprechung von Steinhausen, Geschichte d. deutschen Kultur (Gött. Gel. Anz. 1905); Moderne Geschichtswissenschaft (1905, 2. Aufl. 1909); Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung (Abhandlg. der phil.-hist. Kl. der Sächs. Ges. d. Wissensch. 1909); Kulturgeschichte und Geschichte (Archiv für Kulturgesch. 1910); Einführung in das historische Denken (Neue Bahnen 1912); Einführung in die Ausstellung von parallelen Entwicklungen in der bildenden Kunst auf der Bugra (1914); Deutscher Aufstieg (1914). — Zur Charakterisierung von Lamprechts Persönlichkeit darf ich mich auf jahrelangen persönlichen Umgang und manches die Tiefen seines Wesens entschleiernde Gespräch, vor allem aus seinen letzten Lebensjahren, berufen.

einbiegend in die Senkrechte einer fernen Vergangenheit, führt der Weg zur unbekannten letzten Höhe...

Man könnte versucht sein, den wissenschaftlichen Entwicklungsgang Lamprechts selbst in das gleiche Bild zu fassen: was der zwanzigjährige Student, angeregt durch die gewaltigen Eindrücke der in München zuerst auf ihn einstürmenden künstlerischen Erkenntnisse, in raschem Wurfe sich von der Seele schrieb[1]), ist erst nach unendlichen Stürmen und Kämpfen dem gereiften Forscher zu klarem Bewußtsein gekommen, hat begriffliche Form gewonnen und ist in seinem Kern Zentrum nicht nur seiner wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern seines menschlichen Daseins geworden: so sehr, daß alle Arbeit und aller Kampf seiner Gegner es nur immer fester und härter in ihn hineinzuschmieden vermochten. So schließt sich das Bild dieses Lebens, als ein Ganzes, vom Kern der Persönlichkeit aus betrachtet, trotz aller spielenden Lichter der Oberfläche und aller äußeren Wirrnis zu einer großen Einheit zusammen. —

Betrachten wir aber den Weg selbst etwas genauer, den er gegangen, so mag er uns wohl als der des Bergsteigers erscheinen, der Neuland zu erobern, einen unerschlossenen Gipfel als erster zu ersteigen unternimmt: eine erste flüchtige Orientierung vom Fuße aus über Möglichkeiten und Weg des Aufstiegs; dann keckes, unbesorgtes Drauflosstürmen auf schmalen Bändern, durch enge Kamine unter rücksichtsloser Einsetzung aller gesammelten Kraft; Kampf nach allen Seiten, mit der Trägheit der Materie, mit dem eigenen erlahmenden Willen und mangelnden Können, mit Wind und Wetter und tausend feindlichen Gewalten. Da werden wohl hundert Steige versucht und als untauglich wieder verlassen; nach langer Irr- und Kreisfahrt findet man sich mit zerschundenen Händen am längst verlassenen Orte wieder; zuweilen ein schneller Rückblick über die im Dämmer verschwindende Tiefe, ein kurzes Aufatmen; allmählich ein sichereres und planvolleres Vorwärtsstreben zum Gipfelziel, das fern noch in Nebel und Wolken winkt. Und so fort bis zuletzt, bis die Kraft erlahmt, bis wohl die Erkenntnis dämmert, daß hinter allen erreichten Zielen neue und schwerere sich auftun, und daß der letzte, der wahre Gipfel weit über allen Wolken und über allen Grenzen menschlichen Erkenntnisstrebens liegt.

Es ist ohne weiteres klar, daß man einem so verlaufenden Forscher-

[1]) Es handelt sich um einen in Band XII seiner Deutschen Geschichte, S. 3—48 zum ersten Male gedruckten Aufsatz: »Über Individualität und Verständnis für dieselbe im deutschen Mittelalter« aus dem Jahre 1878. Mit dieser Publikation hat L., wie mir scheint, einwandfrei die Behauptung von seiner sklavischen Abhängigkeit von Comte und den Positivisten widerlegt.

leben nur durch eine subtile, allen Wandlungen und Windungen sorgfältig nachgehende entwicklungsgeschichtliche Analyse würde völlig gerecht werden können. Nicht an eine so schwere Aufgabe wagen sich die folgenden Erörterungen: indem sie Lamprechts Stellung zu dem engeren Kreise der kunsthistorisch-ästhetischen Probleme zu klären unternehmen, suchen sie zuvor — da nur so ein Verständnis seiner grundlegenden Auffassung in diesem engeren Forschungsbereiche zu gewinnen ist — die wesentlichen Formulierungen seiner kulturgeschichtlichen Grundanschauungen in der Form herauszuarbeiten, in der sie ein in sich einigermaßen geschlossenes, wenn auch, wie zu zeigen ist, keineswegs widerspruchsloses und eindeutiges System darstellen: neben der »Deutschen Geschichte« soll deshalb vor allem seine letzte, den »geschichtswissenschaftlichen Streit« einigermaßen abschließende Schrift: »Moderne Geschichtswissenschaft«, die Grundlage unserer Darstellung bilden[1]).

Lamprecht ist von der Überzeugung getragen, daß das Zeitalter, das ihn geboren hat, wie es seine künstlerischen Sehnsüchte etwa in der impressionistischen Malerei, seine wirtschaftlichen in der Form der freien Unternehmung befriedigt, so für die Historie die Form der Kulturgeschichte als lebendigsten Ausdruck fordere: als welche zu gelten habe die Wissenschaft von der sozialpsychischen Entwicklung der Nationen[2]) und den diese Entwicklung leitenden und beherrschenden Kräften und Gesetzen, und als welche sie den Anspruch auf die Führung unter den Geisteswissenschaften erheben und siegreich durchfechten müsse. Indem Psychologie und Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert sich gleichmäßig entwickelten, sind beide zu obersten Prinzipien einer autonomen wissenschaftlichen Methode und zum wechselseitigen Zusammenschluß gelangt. Nach einfachen Gesetzen[3]) der psychischen Genese, des Wachstums überall

[1]) Den bei weitem besten kurz gefaßten Überblick über das System und die am tiefsten schürfende rein sachliche Kritik finde ich noch immer bei Eulenburg: Neuere Geschichtsphilosophie (Archiv für Sozialwissenschaft XXV, S. 319—337); die beste ausführliche Darstellung gibt Erich Rothacker: Über die Möglichkeit und den Ertrag einer genetischen Geschichtschreibung im Sinne K. Lamprechts (Beitr. zur Kultur- u. Universalgeschichte, H. 20), der vor allem in der logischen Durchbildung des Entwicklungsbegriffs für die Geisteswissenschaften über Lamprecht hinausführt.

[2]) Kulturhist. Methode S. 15.

[3]) Der Begriff des »historischen Gesetzes« wird von Lamprecht, wie das wiederholt nachgewiesen wurde, keineswegs eindeutig gebraucht. Vielfach schiebt er dafür die weniger bindenden Ausdrücke »gesetzliche« oder »typische« Entwicklung ein. Siehe vor allem die Polemik gegen Max Lehmann (Zukunft 1896, 7|14. XI.). — Vgl. jetzt auch die prächtigen Bemerkungen Wölfflins über »Gesetze in der Kunstgeschichte« (Kunstgeschichtl. Grundbegriffe S. 18 f.), die L. sicher mit Freuden unterschrieben hätte.

gegebener Keimanlagen, die an den elementarsten psychischen Vorgängen, vor allem denen der Phantasietätigkeit, am leichtesten nachgewiesen werden können, vollzieht sich das Schicksal der Nationen als der »regulärsten menschlichen Gemeinschaften«[1]; »wie auch immer das Gesetz von Freiheit und Notwendigkeit metaphysisch betrachtet werden mag«[2] und so sehr auch die individuell-nationalen Bedingungen und das Wirken der großen, genialen Persönlichkeiten von innen her, die Einwirkungen aus fremden nationalen Welten, Rezeptionen und Renaissancen, von außen her diese immanente Entwicklung im einzelnen abzulenken und umzuformen, zu beschleunigen und zu verlangsamen vermögen. Eigentliches Substrat dieser gesetzmäßigen Entwicklung ist die jeweilige »Dominante«, die allen einzelnen Kulturäußerungen zugrunde liegende typische Struktur des Seelenlebens der einzelnen Kulturzeitalter; das Wesen des Entwicklungsprozesses selbst aber ist gegeben in der Entwicklung zu immer größerer Intensität oder, von anderem Standpunkt aus gesehen, zu immer stärkerer Individualisierung und Differenzierung des Seelenlebens, sowohl der Einzelnen wie der Gemeinschaft; von der Einfachheit zur organisch-gesetzmäßigen Mannigfaltigkeit[3]; oder endlich von einem »konkreten, rein anschaulichen Selbstbewußtsein« zu einem »Verstandes- und Vernunftbewußtsein« von immer reicherem Inhalt, immer größerer Weite und entsprechend größerer »Funktionsweite der Seele«[4]: ein Fortschritt nur im entwicklungsgeschichtlichen Sinne, nicht im Sinne irgend einer Wertung, am wenigsten in dem der moralischen: denn »Fortschritt in diesem Sinne ist keine Kategorie der Geschichtswissenschaft«[5]. Eine Reihe von Entwicklungsstufen, Stufen also des nationalen psychischen »Diapasons« und damit der nationalen Kultur, ergeben sich, zunächst empirisch an der deutschen Geschichte nachgewiesen, die als die des symbolischen, typischen, konventionellen, individualistischen, subjektivistischen Zeitalters bezeichnet und in den allgemeinsten Umrissen be-

---

[1]) Diese von Lamprecht nicht weiter bewiesene Prämisse seiner ganzen Theorie ist vor allem von Spranger, daneben auch von Eulenburg u. a. bekämpft worden.

[2]) Individualität, Idee und sozialpsychische Kraft (Conrads Jahrb. 3. Folge 13, 882; in seiner Polemik gegen Rachfahl).

[3]) Auch hier wechselt die Formulierung bei L. im einzelnen häufig; besonders klar findet sie sich in dem Aufsatz: Romantik und Klassizismus (Zukunft, Jahrg. 1910, S. 257). — Eulenburg (a. a. O. S. 320) hat mit Recht auf die nahe Verwandtschaft dieser Formulierung mit Spencers: »*change from an incoherent homogenity to a coherent heterogenity*« aufmerksam gemacht; auch auf die entwicklungsgeschichtlichen Theorien von Maine, Tönnies u. a. wäre hinzuweisen. — Das Lamprecht Eigentümliche bleibt die immer energischer herausgearbeitete rein psychologische Fundierung.

[4]) Mod. Gesch. S. 82 ff.; D. G. VIII, S. 79 ff.

[5]) Alte und neue Richtungen S. 78 f.

schrieben werden können; wozu dann als Übergangsstufe zu einem neuen, seinem seelischen Wesen nach noch nicht völlig geklärten sechsten Zeitalter die Stufe der Reizsamkeit hinzutritt[1]). — Daß es sich hier aber — wie immer im einzelnen die Bezeichnungen, die Grenzbildung usw. wechseln können — im Gesamtverlauf um gesetzmäßige Vorgänge handeln müsse, dafür glaubt er zum mindesten, schon nach der individuellen Feststellung aus dem Verlauf der deutschen Geschichte, den Wahrscheinlichkeitsbeweis führen zu können: einmal auf Grund der Analogie mit der Entwicklung der individualen Psyche, die ebenfalls ein »stetiges Wachsen der psychischen Kraft in Differenzierung und Integration zeige«[2]), dann aber durch die Erkenntnis, daß die »reguläre Abwandlung der die nationale Entwicklung beherrschenden sozialpsychischen Kräfte bei normalem, von außen ungestörtem Verlauf dieser Entwicklung, falls ihre Prämissen in hohem Grade verwandt sind, über verwandte Wege zu verwandten Ergebnissen führen müsse«: solche Verwandtschaft der Prämissen — dieser vorsichtige Ausdruck wird gewählt — sei aber gegeben infolge der wesentlichen Gleichheit der terrestrischen Ausstattung und der gleichen, »wenn auch nach Nationen ein wenig modifizierten individualpsychischen Veranlagung«[3]). — Allerdings: gegenüber dieser Formulierung ist später Lamprecht immer vorsichtiger und bescheidener geworden; nun erschien ihm das gewonnene Resultat als ein vorläufiges, hatte nur den Wert einer wissenschaftlichen Hypothese, also wesentlich heuristische Bedeutung und sollte erst durch vergleichende Induktion auf breitester Grundlage zum Range gesetzmäßiger Erkenntnis erhoben werden. Zum mindesten an einer zweiten, ebenfalls als normal betrachteten Kulturentwicklung, der japanischen, glaubte er verwandte Entwicklungen konstatieren zu dürfen; wobei er aber zwei logische Klippen mehr kühn als glücklich umschiffte: die Gefahr, das einmal

---

[1]) Es ist von Eulenburg a. a. O. S. 320 ff. gegenüber einer übertriebenen Bedeutung, die L.s Gegner gerade diesem Stufensystem im Rahmen der Gesamttheorie zulegten, mit vollem Recht darauf hingewiesen worden, daß es sich dabei einmal nur um zusammenfassende Bezeichnungen für komplexe Vorgänge handle, und daß L. selbst wiederholt auf das Vorläufige und vielfach theoretisch Unzulängliche dieser »Überschriften«, eben wegen ihrer zunächst rein empirischen Herkunft hingewiesen habe. Vgl. vor allem Mod. Gesch. S. 120 und Universalgesch. Meth. S. 44 f.

[2]) Hiergegen hat Eulenburg a. a. O. S. 331 ff. mit vollem Recht eingewandt, daß es sich bei der Entwicklung des Individuums zunächst um einen physiologischen Vorgang handle und daß ferner die individuale Seele an eine biologische Einheit gebunden sei, wie sie der nationalen Seele als reales Substrat fehle, wenn man nicht den metaphysischen Begriff der Volksseele aus den Zeiten der Romantik wieder zum Leben erwecken wolle.

[3]) Zukunft vom 2. I. 97.

empirisch gefundene heuristische Prinzip nicht in dieser seiner erkenntnistheoretischen Beschränkung, in seinem rein hypothetischen Charakter trotz aller Bemühungen richtig zu werten[1]), sondern der rein induktiv gedachten vergleichenden Untersuchung von vornherein eine gebundene, ja zwangläufige Marschrichtung vorzuschreiben; dann aber den noch gefährlicheren Zirkelschluß: daß als normale Entwicklung diejenige zu gelten habe, die den einmal in individueller Empirie gefundenen entwicklungsgeschichtlichen Prinzipien entspräche; und daß diesen Prinzipien wieder gesetzmäßige Geltung zugesprochen werde, weil sie an der Prüfung solcher normaler Kulturentwicklungen sich bewährt haben. — Volle erkenntnistheoretische Reinlichkeit ist hier von Lamprecht nicht erreicht worden: wenn irgendwo, so entbehrt an diesem Punkte sein System, die realen und psychologischen Prämissen als richtig zugegeben, der inneren Logik und Überzeugungskraft.

Wenn nämlich, wie Lamprecht selbst einmal mit aller Schärfe fordert, wissenschaftliche, d. h. begriffliche Erkenntnis nur durch induktiven Vergleich, durch Abstraktion identischer Elemente aus wesensverwandten Objekten gewonnen werden kann, während jede andere Untersuchungsweise nur in den Bereich der Anschauung führt[2]), so ist ohne weiteres klar, daß sein eigenes methodisches Vorgehen diesen strengsten Anforderungen keineswegs Genüge tut[3]). —

Den formalen Charakter dieser immanenten Entwicklungsnotwendigkeiten nationaler Kulturen gewinnt Lamprecht aus der Analogie mit den biologischen Entwicklungserscheinungen in den Naturwissenschaften: wie daher die Biologie als Wissenschaft im Laufe des 19. Jahrhunderts die Führung unter den Schwesterwissenschaften angetreten habe, so die Kulturgeschichte als Lehre von der seelischen Entwick-

---

[1]) Vgl. Univ. Meth. S. 45.

[2]) Kulturhistor. Methode S. 24 ff. zur Charakterisierung seiner Auffassung und Methode im Gegensatz zur Rankeschen Ideenlehre.

[3]) Universalgesch. Methodenbild. S. 39 ff. hat L. dies sein Vorgehen noch einmal methodisch zu rechtfertigen versucht: wissenschaftliche Hypothesenbildung sei notwendig, »um universalhistorisch den empirischen Einzelstoff zu bewältigen«. Deshalb hätten die am deutschen Verlauf gewonnenen »Hauptvorstellungen« von dem seelischen Befund der einzelnen Zeitalter nicht zu eng gefaßt werden dürfen, damit sie für universalgeschichtliche Betrachtung nicht unbrauchbar wurden. — Aber auch das trifft nicht den Kern der Sache. Wenn er dann aber weiter argumentiert, daß bei »formalpsychischen Vorgängen«, dem »seelischen Mechanismus des Übergangs von einem Zeitalter ins andere« die Möglichkeit des Vergleichs schon innerhalb einer Individualgeschichte, wie der deutschen, gegeben sei, so handelt es sich da um etwas ganz anderes: um einen Vergleich nicht verschiedener Objekte zum Zwecke der Gewinnung begrifflicher Erkenntnis, sondern verschiedener Entwicklungsphasen eines einzigen in innerer Abwandlung begriffenen Erkenntnisobjekts.

lung der Völker im Bereiche der Geisteswissenschaften. Es ist also das Prinzip der biologischen Kausalität, nicht irgend ein immanenter oder transzendentaler teleologischer Zusammenhang, der die Kulturzeitalter miteinander verknüpft[1]). Aber auch damit, das hat Lamprecht bald eingesehen, ist für das Verständnis des Wesens dieser Verknüpfung nicht allzuviel gewonnen; hier tiefer zu dringen, die »psychische Mechanik« der Entwicklung der Kulturzeitalter — es ist der von Lamprecht wiederholt gebrauchte, aber wie man mit Recht betont hat, für die Bezeichnung des von ihm supponierten Zusammenhangs keineswegs glücklich gewählte Ausdruck — in eindringender psychologischer Analyse zu klären, war ihm wachsendes Bedürfnis[2]); erst die letzten Bände der Deutschen Geschichte und die amerikanischen Vorträge zeigen hier eine, offenbar unter dem starken Eindruck der Lippsschen Psychologie, gereifte Selbstbesinnung und innere Klärung.

Soviel allerdings stand ihm fest: daß der Wahrnehmungsinhalt eines Kulturzeitalters aus dem des vorigen unmittelbar nicht abgeleitet werden könne; daß es sich dabei nur um anschauliche Kenntnisnahme, nicht um wahrhaftes Verstehen des tiefsten geschichtlichen Lebens handle; daß die Art der Verknüpfung frisch auftauchender psychischer Erscheinungen eines neuen Zeitalters mit denen des vorhergehenden ebensowenig vorauszusehen sei, wie vorausgesehen werden könne, »daß aus den Wahrnehmungsinhalten Wasser- und Sauerstoff der Wahrnehmungsinhalt Wasser werde«. Das tiefste Leben bleibe in der Natur wie der Geschichte den Menschen stets ein Rätsel, die letzten Kammern des Lebens unerschlossen, das letzte und tiefste Warum ungelöst[3]). Wenn aus dieser spekulativen Resignation und dem — doch im Grunde nicht recht ernst gemeinten — Sichzurückziehen auf reine Beschreibung und Erzählung dann als provisorisches Resultat universaler kulturgeschichtlicher Forschung zunächst nur die

---

[1]) Herder u. Kant usw., Jahrb. für Nationalök. 1897, S. 202: »Die Kausalität, auf das Entwicklungsprinzip angewandt, ergab auf dem Gebiete der Naturgeschichte die Lehre von der Entwicklung der Arten, auf dem Gebiete der Geistesgeschichte die Lehre von den Kulturzeitaltern.« Vgl. auch Zukunft 1896, 7. XI. S. 7 ff.

[2]) Die Begründung für den inneren Kausalnexus der Kulturzeitalter, die L. noch 1900 in seiner Kulturhistor. Methode S. 28 f. gibt, 1. wegen der allgemeinen Vorstellungen von Ursache und Wirkung, 2. weil das Vorstellungsleben einer Generation niemals völlig verlöschen kann, sondern nachwirken muß, 3. weil alles Seelenleben Veränderung und Erwerb neuer Inhalte sei, diese aber könnten wegen des Beharrens des Alten nicht alleinherrschend werden, so daß sich eine Synthese von Alt und Neu in einem neuen Kulturzeitalter ergebe, — hat ihn später, als zu oberflächlich und nichtssagend, offenbar selbst nicht mehr befriedigt; er hat sie stillschweigend fallen lassen.

[3] D. G. VIII, 78 f.

schon gekennzeichnete allgemeine Richtung der Entwicklung aus triebhafter Automatie zu immer größerer Tiefe und Weite des Verstandes- und Vernunftbewußtseins entsprang, so hat Lamprecht doch dabei nicht haltgemacht; vielmehr waren es zwei, für den Bestand und Wahrheitsgehalt seines Systems besonders bedeutsame Teilprobleme, von deren eingehender Betrachtung aus er noch tiefer in das Gesamtproblem einzudringen suchte: die Frage der Bedeutung von Rezeptionen und Renaissancen, d. h. von außen her, aus zeitlich oder räumlich fremden Welten die immanent-kausale Entwicklung der nationalen Psyche beeinflussenden, hemmenden oder fördernden Einwirkungen; und die Frage der »psychischen Mechanik der Übergangszeitalter«, d. h. die nach der Verursachung so wesentlicher, vom Zentrum der sozialpsychischen Struktur einer Nation aus wirkender seelischer Umbildungen, daß daraus ein neues Kulturzeitalter, ein neues psychisches Diapason entstehe[1]).

Da ist ihm nun vor allem klar, daß solche Renaissancen[2]) nie imstande sind, die eingeborene Richtung, den »*character indelebilis*«, nationaler Kulturentwicklung wesentlich abzuändern[3]). Sie treten stets dann ein, »wenn eine gewisse Reifestufe nationaler Entwicklung ein Zurückgreifen auf Kulturwerte sei es abgestorbener, sei es schneller herangereifter Nationen gleichsam aus sich selbst gebiert«; sind also als typische Kulturerscheinungen in der nationalen Entwicklung selbst verankert, nichts Willkürlich-Zufälliges, nichts aus jener Entwicklung selbst Hinwegzudenkendes. Ihre Wirkung ist im wenigst glücklichen Falle nur eine zeitweise Ablenkung von dem immanent vorgeschriebenen Gange der Entwicklung; im glücklichen, wie z. B. in der künstlerischen Renaissance des karolingischen Zeitalters[4]) und im Zeitalter der Renaissance κατ' ἐξοχήν, bedeutet sie eine Beschleunigung, Vertiefung und Klärung der zum Lichte drängenden, um ihr neues Dasein noch ringenden nationalen Tendenzen[5]). »In ihnen — Renaissance und Humanismus — ergreift der deutsche Geist ohne weiteres oder durch italienische Vermittlung, was immer von der Entwicklung na-

---

[1]) Beiden Fragen sind vor allem der dritte und zum Teil der fünfte amerikanische Vortrag gewidmet; doch sind daneben die späteren Bände der Deutschen Geschichte, zum Teil auch die ältere Arbeit über Initialornamentik heranzuziehen.

[2]) Ich gehe auf diesen Punkt etwas genauer ein, weil diese Erörterungen nicht nur für Lamprechts System, sondern auch naturgemäß für die Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung sind.

[3]) Vgl. vor allem Mod. Gesch. S. 113.

[4]) S. vor allem D. G. II, 78; Init.-Ornam. S. 15.

[5]) Auch für die Schweizer Dichter des 18. Jahrhunderts sind (D. G. VII, 343) »die Griechen nur Surrogat und Hilfsmittel für die eigene, dem subjektiven Leben zustrebende Erkenntnis der Natur«.

mentlich des römischen Altertums ihm dienlich erscheint für die Förderung der eigenen, in verwandten Bahnen verlaufenden Geschicke, und unmittelbar vor allem wirken die klassischen Autoren, wie die Denkmäler antiker und antikisierender Kunst, als erziehende Mächte höherer Bildung«[1]). So groß die allgemeinen Wirkungen der italienischen Renaissance in Deutschland auch seien, meint er an einer anderen Stelle[2]), so seien sie doch nur sekundärer Art, sie griffen nur ändernd, genauer bestimmend, drohend unter Umständen und warnend in die individualistische Bewegung der Nation ein, die längst im Flusse war[3]). —

Neben solchen einigermaßen gesicherten empirischen Erkenntnissen steht nun aber eine Reihe von zum großen Teil noch ungeklärten Problemen künftiger Lösung bereit: die Frage nach den Wegen, die solche Einflüsse nehmen; nach den Gefäßen, die sie vermitteln, den sachlichen und persönlichen Trägern, der Dauer und Kontinuität; nach dem Ausbreitungsraum des fremden Kulturgutes, dem Zeitmaße der Übertragungseinflüsse, vor allem aber der seelischen Wirkung in der aufnehmenden Gemeinschaft[4]). Untersuchungen einer »Typik äußerer Einflüsse«, die — das ist ohne weiteres erkennbar — an der Lippsschen Individualpsychologie orientiert[5]), daher als schon deduktiv beweisbar angenommen und breiter historischer Empirie gleichsam nur nachträglich zur Bestätigung überwiesen werden.

Weit selbständiger erscheint Lamprechts Gedankengang in der Erörterung über die Elemente fremder Kulturen, die, am leichtesten übertragbar durch Räume und Zeiten, schon deshalb bei solchem weltgeschichtlichen Austausch als die eigentlichen Träger und Mittler fremden Kulturguts erscheinen müssen. Es sind die »flüssigen, gleichsam erdleichten Elemente ... die Elemente höchster geistiger Betätigung, die Elemente der Sittlichkeit und Religion, der Kunst, der Dichtung und der Wissenschaft«; unter ihnen aber dominieren wieder »die Tatsachen und Vorgänge auf dem Gebiete der reinsten Phantasietätigkeit, der Dichtung, der Musik und namentlich der bildenden Kunst«[6]); sie sind es, die in typischen Übergangszeitaltern vor allem die größte Bedeutung gewinnen, die Wehen und Leiden abzukürzen und der neuen Dominante des Seelenlebens am ehesten zum Durchbruch zu verhelfen vermögen.

---

[1]) D. G. V, 7. [2]) Ibid. 162.

[3]) Solche und ähnliche Stellen seien den modischen Renaissancemördern von heute zur Beachtung empfohlen.

[4]) Ich benutze fast durchweg hier L.s eigene Formulierung.

[5]) S. vor allem Mod. Gesch. S. 114 f.

[6]) Ebenda S. 118 f. Vgl. darüber unten S. 366 ff.

Wie nun geschieht — wir kommen damit zur zweiten der oben genannten zentralen Probleme der Untersuchung des typischen seelischen Verlaufs nationaler Kulturen — dieser Übergang von einem Kulturzeitalter zum anderen[1])? »Jedes Zeitalter,« sagt Lamprecht einmal, »löst sich schließlich dadurch innerlichst auf, daß es langsam anfängt sich selbst zu erkennen, allmählich intellektualisiert wird: wie man mit richtigem Bilde sagen kann: seine Analyse vollzieht«[2]). An die Stelle dieser müden, versagenden, passiven Selbstbetrachtung, die leicht in Selbstverzweiflung umschlägt, tritt nun als Auftakt und Einleitung zu neuen Kulturepochen regelmäßig ein enthusiastisch-kritikloses, willig sich hingebendes, schrankenloses Erfassen der neuen Tendenzen, damit aber das Voraneilen der lebendigsten aller zivilisatorischen Triebe, der Phantasie und der Begeisterung, und ein erstes Sichauswirken der neuen Tendenzen auf dem Gebiete der Phantasietätigkeit, eine Wandlung zunächst des ästhetischen Menschen[3]). Über diese Beschreibung des seelischen Hergangs hinaus sucht er dann tiefer in den kausalen Zusammenhang zu dringen, der ihm zugrunde liegt; und da ergibt sich etwa folgendes Bild: Die erste treibende Kraft, das »*primum movens*«, den befruchtenden Frühjahrsregen gleichsam zu neuem Erwachen bildet eine meist plötzlich aus irgendwelchen Quellen infolge ökonomischer Revolutionen, sozialer Neubildungen, die den sozialen Grundbau der Nation in seinen Tiefen erschüttern, einbrechende Überfülle neuer geistiger Anregungen und Reize, die »neue Bewußtseinserlebnisse und Gefühlsphänomene« verschiedenster Qualität schaffen, zuerst hervortretend wiederum in den »elementaren Vorgängen des Seelenlebens«; als welche sie das Gleichgewicht, die das Seelenleben regulierende Dominante, stören und zerstören, eine allgemeine Unsicherheit überkommener Urteile und Wertungen heraufführen, eine Dissoziation der seelischen Einheit, verstärkte Einflüsse fremder und eigener Suggestionen, Mangel an festen Entschlüssen, Weltschmerz, »*accidia*«, Extravaganzen, Geisteskrankheiten, Willensschwäche, Mutlosigkeit, Aufgeben der Selbstpersönlichkeit, Vorliebe für alle »Krankheiten und Dissonanzen des Lebens und alle Mischgefühle«: im ganzen also — dürfen wir zusammenfassen — ein weites, allzuweites Ausschwingen des seelischen Pendels in unregelmäßigen Stößen; bis allmählich diese allgemeine Dissoziation entweder

---

[1]) Eine eingehende theoretische Analyse erfährt nur der Übergang vom Zeitalter des Subjektivismus zum Zeitalter der Reizsamkeit: Mod. Gesch. S. 55 ff.

[2]) D. G. VIII, 230.

[3]) D. G. VIII, 63. Die hier zunächst allgemein ausgesprochenen Sätze werden dann in ihrer Geltung doch wieder im wesentlichen auf den Übergang vom Zeitalter des Individualismus zu dem des Subjektivismus beschränkt.

durch eine neue Integration und Synthese, durch Gewinnung einer neuen, innerlich beruhigten psychischen Weite, durch Ordnung und Klärung der neuen Bewußtseins- und Gefühlselemente und einheitliche Zusammenfassung in einer neuen Dominante der Persönlichkeit und der Nation überwunden wird; oder bis, falls dies mißlingt, völliger Zerfall, Verwirrung, krasser Naturalismus und Egoismus, Untergang sich notwendig einstellen müssen[1]).

---

[1]) Eulenburg, a. a. O. S. 328 ff., hat mit großer logischer Schärfe gegen das angeblich Widerspruchsvolle in dieser Darstellung der Übergangszeiten Einspruch erhoben. Entweder, meint er, hätten die psychischen Vorgänge ein Leben für sich und dann könne man mit Recht von einer »psychischen Mechanik« sprechen und einen inneren gesetzmäßigen Verlauf der sozialpsychischen Entwicklung annehmen; oder aber die seelischen Vorgänge hängen von äußeren Reizen ab und reagieren darauf (Umwälzungen der materiellen und sozialen Kultur usw.), dann müsse »bei Fortfall der Reizursache auch das psychologische Äquivalent ein anderes werden«; es könne dann von einer »inneren Mechanik der sozialen Seelenzustände in ganz bestimmter Reihenfolge« nicht die Rede sein. Nur wenn der Ursachenkomplex der äußeren Reize eine analoge Aufeinanderfolge zeige, sei jene »psychologische Abfolge der Kulturzeitalter« denkbar; damit sei aber »die ganze Frage« (d. h. die nach den primären Entwicklungserscheinungen) »in die objektive außerpsychische Außenwelt verlegt und der Boden der Immanenz der Kulturzeitalter« (n. b. als Entwicklungsstufen der nationalen Psyche) »verlassen«, da die letztere Deutung offenbar die von L. gemeinte sei. — Nun ist sicher zuzugeben, daß eine Reihe der von Eulenburg aus »Mod. Geschichtswissenschaft« mitgeteilten Stellen (S. 107 f.) diese Deutung — dank L.s oft unklarer, mehr enthusiastischer als besonnener Formulierung — nahezulegen scheinen; indes liegt doch die ersterwähnte Interpretation durchaus im Zusammenhang des ganzen Systems: daß dem normalen Verlauf allerdings eine psychisch-immanente Entwicklung zugrunde liegt, der gegenüber jene äußeren Umwälzungen der materiellen Welt als auslösende Reize auftreten; d. h. als solche, die — wieder bei normalem Verlauf — wohl das Tempo angeben, den Zeitpunkt des Einsetzens der entscheidenden seelischen Wandlungen bestimmen, die indes nach inneren Gesetzen in jedem Fall irgend einmal sich einstellen mußten. Nur in »anormalen Fällen« können diese äußeren Reize — wie oben nach L.s Darstellung dargelegt — die immanente Entwicklung ablenken, d. h. zertrümmern und vor der völligen Reife abbrechen. — Womit dann allerdings bewiesen ist, daß L.s »Gesetze« keine naturwissenschaftlich-biologischen sind, nicht das Resultat konstanter, unter allen Umständen sich durchsetzender letzter psychischer Vorgänge; sondern daß es sich dabei um gesetzmäßig-typische Erscheinungen handelt, um die Resultanten von Kräften, die so lange sich einstellen, als nicht andere stärkere Kräfte es verhindern. Der Hilfsbegriff der »sozialpsychischen Kraft«, den L. in seinen ersten theoretischen Schriften in den Vordergrund stellt, ist später von ihm aufgegeben worden, stellt sich aber, wie mir scheint, implizite und unausgesprochen von selbst wieder ein. — Vgl. dazu die Polemik gegen Lehmann (Zukunft 1896, 7/14. XI.) über »reguläre, typische Vorgänge, hinter denen allerdings unverbrüchliche Gesetze stehen«. Demgegenüber die vorsichtige Formulierung in den aus der gleichen Periode stammenden »Alten und neuen Richtungen« S. 78, wo die Frage des kausalen Zusammenhangs zwischen materiellen und geistigen Bewegungen einstweilen offengelassen wird.

So sind es — um dies noch einmal zu betonen, als grundlegend für das Verständnis von Lamprechts Theorien und vor allem auch für seine Auffassung der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Nationen — die »untersten, die in der Tiefe konstituierenden seelischen Elemente«, deren Entwicklung bestimmend wird für den Charakter der einzelnen Kulturzeitalter einer Nation: diese »untersten« Elemente aber sind, von anderem Gesichtspunkte aus angeschaut, zugleich die höchsten Funktionen des nationalen Seelenlebens, die Vorgänge auf dem Gebiete der Phantasietätigkeit[1]); sie sind, wie wir schon sahen, als die erdleichtesten, flüssigsten die eigentlichen Träger der Renaissancen und Rezeptionen[2]), als solche aber Mittler des weltgeschichtlichen Austauschs und der universalgeschichtlichen Entwicklung[3]). — Hier aber ist, wie mir scheint, dem System und seinem rechten Verständnis eine Mehrdeutigkeit im Gebrauch der Worte Universalismus und Universalgeschichte verhängnisvoll geworden, der man bei Lamprecht begegnet. Denn wenn ihm die universalgeschichtliche Betrachtungsweise einmal in jener auf die Gewinnung von begrifflichen Erkenntnissen von der gesetzmäßigen Entwicklung nationaler Kulturen gerichteten vergleichenden Forschung gegeben war, die ihn zur Aufstellung der Kulturzeitalter geführt hatte, so gibt es daneben noch eine zweite Aufgabe der Universalgeschichte etwa im Sinne Rankes, die den Gesamtverlauf der menschlichen Kultur, die Übertragung der Kulturwerte von einem, absterbenden, zum andern, aufstrebenden, Volke ins Auge faßt, also einen einzigen, singulären, aber kontinuierlichen Strom der Kultur in seinem fließenden Verlauf der Universalgeschichte als Erkenntnisziel weist. — Aber auch damit sind die Aufgaben universalgeschichtlicher Betrachtung nicht erschöpft; denn es gilt nun noch, nachdem in vergleichender Betrachtung ein Kanon normaler Entwicklungsstufen der völkischen Gemeinschaften aufgestellt, nachdem die wechselseitigen weltgeschichtlichen Einflüsse verschiedenster Art untersucht und damit der einmalige Verlauf der Kulturentwicklung in der Welt klargelegt ist, eine letzte, höchste und schwerste Aufgabe zu erfüllen: ein »Abmessen der universalgeschichtlichen Bedeutung jeder einzelnen menschlichen Gemeinschaft auf das ihr Eigentümliche der Entwicklung«[4]) zu erreichen. Denn die regelmäßigen Entwicklungserscheinungen nationalen Seelenlebens treten im Verlauf aufeinander folgender Völkergeschichten in jeweils höherer Akzentuierung

[1]) Vgl. zum folgenden vor allem den letzten Vortrag in »Mod. Geschichtswissenschaft«.

[2]) Vgl. oben S. 361.

[3]) Vgl. vor allem Univers. Meth. S. 48 ff.; D. G. VIII, 77 ff.

[4]) Mod. Gesch. S. 125.

auf, wie diese der Aufnahme steigernder und stärkender Elemente früherer Kulturen verdankt werden[1]): so daß, wenn ich richtig verstehe, sich zuletzt aus diesem universalgeschichtlichen Verständnis die Möglichkeit letzter und höchster Wertungen der nationalen Kulturentwicklungen in der Epopöe der Menschheit, etwa im Herderschen Sinne, ergeben würde[2])[3]).

Auch aus diesen letzten höchsten universalgeschichtlichen Zusammenhängen ergibt sich für Lamprecht aufs neue und nun mit besonders starker Akzentuierung die zentrale Bedeutung der Phantasietätigkeit, und hier in erster Linie der künstlerischen, in der allgemeinen Kulturentwicklung der Völker. Fassen wir noch einmal zusammen: in Übergangszeiten ist sie richtunggebend, zuerst am Platze, das Neue gleichsam witternd, es in blitzschnellem Enthusiasmus erfassend und als ein Ganzes ahnend genießend; sie ist der feinste Exponent und das empfindlichste Thermometer für die sozialpsychischen Prozesse, die aller Kulturwandlung und Kulturwanderung zugrunde liegen, als die eigentliche Trägerin und Mittlerin universalgeschichtlicher Zusammenhänge und internationaler Kulturübertragung; nach der Art ihrer Überlieferung bilden ihre Schöpfungen für alle universalgeschichtliche Methodologie das beste, weil unmittelbar anschauliche und leicht zu interpretierende Erkenntnismaterial[4]); sie bildet gleichsam für einen Weltenrichter des kulturgeschichtlichen Verlaufs das höchste Kriterium, an dem der Wert des Wirkens der einzelnen Nationen an dem großen Gewebe weltgeschichtlichen Geschehens gemessen werden kann[5]). Nach dem »für alle Vergangenheiten wie für die Gegenwart geltenden

[1]) D. G. 1. Erg. 138.

[2]) Conrads Jahrb. XIII, 900. Weltgeschichte in diesem Sinne zu schreiben ist Lamprechts letztes Ziel und höchste Lebensaufgabe gewesen; aus den ersten Anfängen ihrer Verwirklichung wurde er abgerufen.

[3]) In einem wiederum ganz anderen Sinne gebraucht L. das Wort universalistisch in seiner Polemik gegen Rachfahl (Zukunft 31. VII. 97, S.A. S. 8). »Nicht individualistisch darf die Geschichtsauffassung sein, aber auch nicht kollektivistisch allein. Sie muß beide Elemente verschmelzen, indem sie den gesamten Komplex des historischen Lebens umfaßt; sie muß universalistisch sein.«

[4]) Mod. Gesch. S. 126: »ein Denkmal, das ein Stück menschlicher Vergangenheit an sich unmittelbar verkörpert, ist erkenntnistheoretisch höher zu bewerten, als eine Erzählung von irgend welchen Ereignissen aus mittelbarer Hand.« Vgl. im übrigen über die ganze Frage die zusammenfassenden Erörterungen Univ. Meth. S. 49 ff.

[5]) Auf eine kritische Stellungnahme zu dieser Anschauung von der zentralen Stellung der Phantasietätigkeit in der sozialpsychischen Entwicklung kann hier, wo es gilt, nur L.s Gedankenwelt in ihrem inneren Zusammenhang klarzulegen, nicht eingegangen werden. Eulenburg, Spranger u. a. haben dagegen sehr begründete Einwände erhoben.

Gesetz der psychischen Relationen« sind endlich mit der Erforschung ihres Verlaufs auch die Grundmotive des Gesamtverlaufs gegeben.

Bedarf, wenn dem so ist, der Versuch noch einer besonderen Rechtfertigung, die Ideen Lamprechts von der Entwicklung der Kunst in den einzelnen völkischen Gemeinschaften wie in der Gesamtgeschichte der Menschheit noch etwas ausführlicher klarzulegen? Wenn irgendwo, so ist hier das Rhodus der Lamprechtschen Theorien; wenn von einer Seite aus, so kann nur von dieser her das Verständnis für sie noch weiter erschlossen werden[1]).

Am Schlusse seiner »Deutschen Geschichte« hat Lamprecht in zusammenfassendem Rückblick ein Abbild der gesamten künstlerischen Entwicklung unseres Volkes in Form einer summarischen Geschichte der deutschen Malerei gegeben. Hier versucht er die großen Linien der Entwicklung, die sonst sich leicht in dem unendlichen, bunten Geflecht der geschichtlichen Erzählung verlieren, in möglichster Prägnanz herauszuarbeiten und so in voller Klarheit in die Erscheinung treten zu lassen. Das älteste Zeitalter kennt »fast nur den Umriß«, das jüngste »fast nur die Farbe«, und zwar, wie wir hinzufügen dürfen, die von Licht völlig durchtränkte, im Lichte aufgelöste und zerfließende Farbe: in dieser zentralen Erkenntnis ist alle Quintessenz kunstgeschichtlichen Wissens im Sinne Lamprechts beschlossen[2]).

In dem frühesten »symbolischen« Zeitalter war es die ästhetische Anschauung, die in der Form der Symbolik die gesamte geistige Kultur beherrschte[3]). »Wie jedes Volk auf primitiver Kulturstufe, so sehen wir auch die Germanen zuerst im Ornament ihr Kunstvermögen prüfen und erschöpfen; denn das Ornament ist der erste, technisch wie geistig leicht erreichbare Ausdruck künstlerischen Empfindens«[4]). Nicht als ob die ältesten geschichtlichen Menschen nur ornamental gesehen hätten: sie konnten auch naturalistisch sehen, denn die physiologischen Reize und das Bild auf der Netzhaut waren die gleichen wie heute[5]); aber dies Bild, vom primitiven Germanen mit äußerster Intensität festgehalten, ergab als Resultat nur das eines dilettantischen Zeichners von heute. Nur wenn dieser primitive Germane als Künstler schuf, dann wurde das Bild ornamental, weil es

---

[1]) Wie man L. noch nach dem Erscheinen der ersten Bände seiner Deutschen Geschichte unter die Anhänger der materiellen Geschichtsauffassung hat rechnen können, wird später einmal zu den vielen Unbegreiflichkeiten gerechnet werden, die die Stellung der zeitgenössischen Wissenschaft zu L.s Lebenswerk kennzeichnen.

[2]) Vgl. vor allem die Darstellung D. G. 1. Erg. 128 ff.

[3]) D. G. I, 332.

[4]) Init.-Ornam. S. 9.

[5]) Vgl. auch D. G. I, 80 f.

nicht nach der Natur, sondern nach den gedächtnismäßigen Vorstellungen, als abgekürztes Symbol der vollen Wahrheit des Lebens wiedergegeben wurde[1]).

Erst die zweite Periode beginnt den allgemeinsten Umriß, diese souveränste Vereinfachung des Geschauten und künstlerisch Erlebten auf das dem primitiven Menschen als das Wesentliche der Erscheinung Erkenn- und Auffaßbare, beginnt diese innere Leere der Anschauung zu füllen, zaghaft noch und das Typische betonend, aber doch schon mit beginnender Freude an der Farbe; während der Umriß über das reine lineare Spiel zögernd fortschreitet zur primitiven Bewältigung der gegebenen Formen der Erscheinungs- und Körperwelt, anfangs der »Tiergestalt im allgemeinen«, dann der Gestalt bestimmter Tiere und Pflanzen[2]), beeinflußt, abgebogen zeitweise, dann wieder befruchtet und geklärt von den Einflüssen der irischen Kunst und der karolingischen Renaissance[3]), dient die Farbe, »das Kontur noch in ungebrochenen starken Tönen füllend«, ohne jede naturalistische Beziehung zu den Dingen selbst rein dekorativ-ornamentalen Zwecken.

Diesen Zeiten typisch-künstlerischen Erfassens der Außenwelt folgten in der Periode des hohen Mittelalters vom 12.—15. Jahrhundert, den Zeiten wesentlich konventioneller Kultur, langsam, leise aber kontinuierlich sich steigernde Versuche, der vollen Wirklichkeit der Erscheinungswelt im Bilde Herr zu werden: die Kontur, anfangs noch in allgemeinen, »konventionellen«, Linien verlaufend, nähert sich allmählich dem naturalistischen Umrißbild, die Farbe erhält reale Wahrheitsbeziehung zum dargestellten Gegenstand, wird Lokalfarbe von nicht mehr ausschließlich dekorativer Funktion; erste Versuche der Bewältigung der dritten Dimension, des Körperlichen, auf der Flachwand, in primitiver Linearperspektive nach dem Prinzip der »drei Gründe«, stellen sich zögernd ein.

Das Zeitalter des Individualismus bringt diese Tendenzen zunächst zu ihrem letzten Ziele: zur völligen Bewältigung des naturalistischen Umrisses, zur Durchbildung der Linearperspektive bis zu spielerisch-virtuoser Beherrschung der Aufgabe, zur vollen Wiedergabe der Lokalfarben in allen Tönen, Nuancen und Varianten; endlich in

---

[1]) D. G. 1. Erg. 78.

[2]) Diese Wandlungen der nationalen Ornamentik (primitives Linien- und Bandornament, stilisiertes Tierornament, naturalistisches Pflanzenornament, naturalistisches Tierornament) sind von L. in seinem kunstgeschichtlichen Erstlingswerk: Initialornamentik der Karolingerzeit usw., allerdings noch ohne die streng entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkte der späteren Zeit untersucht worden; später haben diese Resultate, vielfach abgewandelt, seinen vergleichenden Untersuchungen primitiver Kunst zugrunde gelegen.

[3]) D. G. 2, 75 ff.

reifster Durchbildung zu den ersten Versuchen der Bewältigung nun auch noch des letzten malerischen Elements der Wirklichkeit, des Lichts: anfänglich auch hier nur vorsichtig und tastend durch zarte Schattierungen der Lokalfarbe, durch Auflösung der Zwischenräume zwischen den Dingen in tausend von den Dingen selbst ausstrahlende Reflexe, bis neben der Linearperspektive die Anfänge der Luft- und Lichtperspektive erobert sind. — Es sind die Probleme, die Lamprecht in den späteren Bänden seiner Deutschen Geschichte mehr vielleicht als alle anderen beschäftigen, die einen fast ungebührlich breiten Raum beanspruchen, um die sich seine historische Anschauung in immer engeren Kurven dreht, die, immer wieder aufs neue und von neuen Seiten beleuchtet, durch Rückblicke und Ausblicke erweitert und vertieft, nun immer deutlicher gleichsam ein persönliches Vibrieren des Künstlerischen in Lamprecht selbst in lebendigster Anteilnahme an dem Stoffe erkennen lassen. Hier steigert sich — im Gegensatz zu mancher Trockenheit des Ausdrucks gerade in diesen späteren Bänden — im belebenden Fluß intensivster Anspannung der nachschaffenden Phantasie auch seine Ausdrucksfähigkeit gelegentlich bis zu einem fast visionären Pathos des Ausdrucks. »In seinen« (Rembrandts) »Bildern schwimmt das Licht gleichsam in der Luft und heftet sich als etwas Wesenhaftes an alles Körperliche und Farbige, wie an die dunklen Tiefen des Hintergrunds, ein Geist gleichsam, der über dem Chaos der Farben, Töne, Schatten der Erscheinungswelt brütet, es lebendig umfaßt, durchdringt und gliedert«[1]. »Nicht die gleichmäßig verteilte Wohligkeit irgendwelchen gemeinsamen Farbenmediums erschien« (Rubens) »noch als das Ideal künstlerischer Farben- und Körperharmonie im Bilde, sondern vielmehr der wechselnde, hervorhebende, zurückdrängende Erguß reinen Lichts«[2]; »sein Licht ist nicht das natürliche der für unser Anschauen parallelen, alldurchdringenden und -durchwebenden Sonnenstrahlen, sondern das meist im Streukegel ausgehende Strahlenlicht nahe gedachter Lichtquellen«.

Von dieser konzentrierten und stilisierten Lichtempfindung der großen Ahner und Bahnbrecher der Barockzeit führt dann der Weg im Zeitalter des Subjektivismus — allerdings nicht in unmittelbarem Fortschreiten, sondern unter tausend Hemmungen und Rückschlägen, wobei die Kunst, sich selbst gegen den jähen, unaufhaltsamen Einbruch der neuen Tendenzen zur Wehr setzend, gelegentlich die großen Zeiten klassischer Vergangenheit als Hilfstruppen herbeiruft —, vorwärts zur Eroberung des freien, unstilisierten, unkonzen-

[1]) D. G. VI, 315.
[2]) Ibid. VI, 303.

trierten, breit hingegossenen Lichts, das am frühesten in der Landschaftsmalerei erschlossen wird; von der Tonmalerei, »die im 16. bis 18. Jahrhundert einsetzt und dem Bilde jene interessante Einheit gab, die für das Frauenantlitz durch den herabgelassenen Schleier hergestellt wird«[1]), zum »physiologischen Impressionismus«, der völligen Bewältigung des Körperlichen, und zum »psychologischen oder gar neurologischen Impressionismus«, der malerischen Bewältigung auch des seelischen, inneren Gehalts der Stimmung durch die Allgewalt des Lichts, das nun über alles im Raum, in den lokalen Farbenwerten und in der seelischen Haltung Trennende hinweg, auflösend und zusammenschließend zugleich die Einheit des Bildeindrucks siegreich hervorzaubert[2]); wie der subjektivistische Mensch im allgemeinen vom Zentrum seines Ichs aus in freiem Gestalten die Umwelt in einer neuen Einheit sich zu eigen zu machen sucht. So befriedigt diese Malerei zuletzt alle ästhetischen Bedürfnisse unserer »reizsamen« Zeit, bringt nach der furchtbaren Zerrissenheit und Gehetztheit des Tages stille Anregung, etwas Geheimnisvoll-Lockendes, Rätselhaftes, Paradiesisches, Pathetisches; »etwas von einem Freund, der zur geweihten Stunde spricht, ohne gebeten zu sein, sonst aber schweigt«; zugleich aber auch die Sensationen der Erregung selbst in romantisch-vormoderner Jugendseligkeit, in den Raffiniertheiten und Perversitäten eines gesteigerten Exotismus, ewig wechselnd, ewig unbefriedigt, sich selbst verneinend und zersetzend, ewig nach Neuem gierig[3]).

Die Langsamkeit des Siegs der neuen Tendenzen gerade in der bildenden Kunst erklärt sich dabei vor allem aus Gründen der Technik: jene ungemeine Verfeinerung in der künstlerischen Wiedergabe der Außenwelt, wie sie die volle Ausdrucksbewältigung der »psychischen Aktualitäten« des neuen Zeitalters erforderte, war mit dem Pinsel ungemein viel schwieriger zu erreichen, als mit den »Tiefen des Wortes« und der »abgründigen Einflußgewalt des Tons«. Während in den Anfangszeiten der neuen Kunst bei der Eroberung der Welt konzentrierten Lichts Landschaft und Innenbild nebeneinandergehen, ist jetzt die Landschaftsmalerei allein Bahnbrecherin auf dem neuen Wege geworden »wegen der großen Tiefe und leichten Beobachtung der belichteten und widerscheindurchtränkten Luft«[4]). —

Es ist überaus bezeichnend für Lamprechts Auffassung künstlerischer Entwicklung, daß seine Geschichte der nationalen Kunst im

[1]) D. G. VIII, 579; vgl. auch die Stelle über die Wiedergabe der holländischen Atmosphäre in der Malerei der klassischen Zeit, D. G. VI, 313.

[2]) D. G. 1. Erg. 128 ff.

[3]) Ibid. 184 ff.

[4]) D. G. 1. Erg. 131 ff.

Rahmen nationaler Kultur gegen den Schluß seiner Darstellung mehr und mehr, und jetzt nicht mehr nur aus Gründen methodologischer Erkenntnisökonomie, zu einer Geschichte der nationalen Malerei zusammenschrumpft, als desjenigen Zweigs der bildenden Kunst, in dem die allgemeine psychische Entwicklung ihren klarsten, zuverlässigsten, unmittelbar zur Anschauung sprechenden Ausdruck findet. »Vom allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Standpunkt aus,« sagt er am Schlusse seiner Erörterungen über den malerischen Impressionismus[1]), »könnte jetzt die Darstellung der bildenden Kunst geschlossen werden«, da der eigentliche Verlauf des ästhetischen Seelenlebens der Nation auf dem Gebiet der bildenden Kunst aufgedeckt sei; nur aus Gründen »stofflicher Vollständigkeit« sollen die anderen Gebiete der Kunst noch — natürlich weit kürzer — behandelt werden. »Die Darstellung der modernen Kunstgeschichte ist bis in den psychologischen Brennpunkt der Entwicklung hineingetrieben worden: bis in den Punkt, in dem sich alle Ausstrahlungen menschlicher Tätigkeit wie in einer Sonne zentral treffen, um in einer großen Glut, in einem einzigen Feuer emporschlagend und den besonderen Mitteln der Forschung bisher nicht weiter lösbar, ein göttliches, ein natürliches Geheimnis zu bleiben.«

Aus diesen Gründen, aus der Erkenntnis der zentralen Bedeutung, die Lamprecht der Malerei als dem vorzüglichsten Gradmesser aller künstlerischen Tendenzen und damit indirekt alles sozialpsychischen Geschehens zuweist[2]), dürfen wir es uns versagen, den gleichen Gedankengängen auch auf den anderen Gebieten der Phantasietätigkeit, der künstlerischen, literarischen und musikalischen Ausdrucksmittel, nachzugehen: von ihrem notwendigen inneren Zusammenhang als aus gleichen tiefsten seelischen Quellen gespeister Formen künstlerischer Betätigung ist ja bereits die Rede gewesen. —

In schier unerschöpflichen Varianten, in einer fast spielerischen Freude an immer neuen anschaulichen Wendungen des gleichen Gedankens wird die Idee der inneren Verwandtschaft aller Triebe nationaler Phantasietätigkeit und des im allgemeinen gleichen Rhythmus ihrer Entwicklung entfaltet, wenn auch Tempoverschiebungen, durch konkrete, individuelle Gründe bedingt, natürlich sich einstellen, die aber — das ist das wesentliche — im Einzelfalle, als Abweichungen von der Norm, jedesmal einer besonderen Erklärung bedürfen. Der Heldensang der frühen germanischen Stammeszeit durchlebt eine Entwick-

[1]) Ibid. 193.

[2]) Besonders charakteristisch die Stelle D. G. VIII, 591, wo er die für die bildende Kunst nachgewiesene Entwicklung als nicht nur für alle Kunst, sondern auch für Religion, Sittlichkeit, Recht usw. gültig hinstellt.

lung, »welche die Wandlungen der Ornamentik in fast völlig ebenmäßigem und innerlich verwandtem, ja im Grunde identischem Fortgang begleitet«[1]). Weckerlins Oden haben alles, was die Renaissancepoesie der Romanen kennzeichnet, »es ist als sollte ein Rubens der deutschen Dichtung erstehen, als tauchten die schönsten Fassaden des Heidelberger Schlosses auf«[2]). Opitz' Dichtung ist gleichsam palladieske Poesie, »mit einigen noch mäßigen Schattierungen ins Barock«[3]); Hagedorn »stand eine zarte Melancholie der Vorstellungsbilder zur Verfügung sowie ein rasches Dahingleiten der Sprache über einfache Metren gleich dem matten Erglänzen gebrochener Farben der Atlasstoffe zur Rokokozeit«[4]). Die Gestalten der Iphigenie erscheinen »wie antike Statuen, die von ihren Sockeln langsam und feierlich herabsteigen, um in fast sakraler Gebärdensprache zu reden«[5]).

Es sind, sieht man, nicht kausale Gedankenketten, sondern nur dünne Gedankenfäden, die da von einem Zweig geistig-künstlerischer Tätigkeit zum anderen durch leicht hingeworfene Bilder und Analogien gesponnen werden; mehr belebende Lichter als wirkliche Beweise für das prätendierte Aufsprießen aus gleichem, tiefem psychischen Untergrunde; mehr ein »ästhetisches Zusammenschauen« des in Farbe und Form Verwandten, wie es Spranger als höchste Gabe an Lamprechts Darstellungskunst und seinem intensiven Nacherleben der Vergangenheit gerühmt hat[6]).

Von besonderem Interesse sind ihm neben diesen Problemen des inneren Zusammenhangs der einzelnen Zweige nationaler Phantasietätigkeit die Fragen der Beziehungen aller Künste zur wirtschaftlich-sozialen Entwicklung der Nation. Wir haben gesehen, daß sie vor allem bei den Erörterungen der psychischen Mechanik der Übergangszeitalter in den Vordergrund treten[7]). Dabei handelt es sich vielfach aber noch um differenziertere Probleme, als die Entscheidung über das Prius in den kritischen Zeiten, da eine

---

[1]) D. G. II, 190.

[2]) Ibid. VII, 242.

[3]) Ibid. VII, 245.

[4]) Ibid. VII, 301.

[5]) Ibid. VIII, 520. Die Stellen ließen sich leicht häufen. Vgl. vor allem noch D. G. III, 231: Umrißstil in Dichtung und Kunst der Stauferzeit; D. G. X, 100: Zusammenhang der idealistischen Kunst mit der deduktiven Spekulation der Romantik; 1. Erg. 263: Klingersche Plastik und symphonische Dichtung; Init.-Ornamentik S. 17 A. 1 usw. Im allgemeinen noch D. G. VI, 98 f.: über parallele Entwicklungen in Kunst und Wissenschaft im individualistischen Zeitalter.

[6]) K. Lamprechts Geschichtsauffassung (Sonntagsbeilage d. Voss. Zeitung, 6. VI. 1915).

[7]) Vgl. oben S. 362 ff.

neue Kulturperiode sich zum Lichte ringt[1]). — So werden mit den wirtschaftlich-sozialen Umwälzungen des 15. und 16. Jahrhunderts, der Entstehung des Großhandels und des privaten Unternehmertums, der Umbildung der zünftlerischen Industrie in rein quantitative Unternehmungsformen der grobe Naturalismus in der Dichtung, der unerhörte Realismus der bildenden Kunst ebenso wie die vergeblichen Frömmigkeitssehnsüchte des 15. Jahrhunderts in einen allerdings kaum irgendwo näher begründeten, mehr geahnten als positiv erwiesenen inneren kausalen Zusammenhang gebracht. Oder es wird das Werden der modernen bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert als entscheidend für die spezielle Richtung des um 1750 einsetzenden subjektivistischen Geisteslebens hingestellt, das an sich, wie immer in solchen Übergangszeiten, zunächst ästhetisch gerichtet und enthusiastisch zupackend, wegen der durchschnittlichen Armut der kleinbürgerlichen Schichten, die seine Träger sind, die bildende Kunst anfangs vor der weniger von materiellem Reichtum abhängigen literarischen Bildung zurücktreten ließ. — Natürlich ist es im Gesamtbereich der Phantasietätigkeit die am meisten dem praktischen Leben zugekehrte Seite künstlerischer Betätigung, die Architektur, die jenen Zusammenhang mit dem wirtschaftlich-sozialen Dasein des Volkes am klarsten erkennen läßt, die aber auf der anderen Seite eben deshalb für die immanente Entwicklung des künstlerischen Lebens als spezifischen Ausdrucksmittels des psychischen Diapasons einer Nation auf einer bestimmten Kulturstufe weit weniger symptomatisch ist, als die nach der materiellen Richtung weniger gebundene Malerei. Wenn etwa steigender Reichtum[2]) neue Raumbedürfnisse und damit neue Aufgaben architektonischen Schaffens entstehen läßt, wenn die massenhafte Verwertung neuer Materialien eine neue architektonische Technik bedingt (Eisenbauten, Eisenkultur)[3]), wenn im allgemeinen einmal als Wesen der Entwicklung der Baukunst »nicht so sehr die ästhetische als die logische Evolution mathematisch-physikalischer Zusammenhänge betont wird«[4]), so treten dabei die Fortschritte rein künstlerischer Art — im Sinne des Lamprechtschen Entwicklungszusammenhangs —,

[1]) Alte und neue Richt. S. 78 läßt es L. im allgemeinen offen, »ob ein kausales Verhältnis ... im Sinne etwa der Folge geistiger Bewegungen aus materiellen oder sonstwie gegeben ist«, lehnt jedenfalls eine generelle Beantwortung ab, nachdem er zuvor schon die Ableitung kirchlicher Ideen aus wirtschaftlichen Agentien als nicht beweisbar hingestellt hat (ibid. S. 69).

[2]) Vgl. im allgemeinen über die Entwicklung der Architektur im Zusammenhang mit wechselnden Raumbedürfnissen D. G. VIII, 628.

[3]) Vgl. D. G. XI, 228 ff.

[4]) D. G. II, 71. Vgl. auch die Erörterungen über den Gegensatz der Renaissancearchitektur in Deutschland und Italien D. G. VI, 274 ff.

die Durchbildung des künstlerischen Auges zu schärferem oder intensiverem Sehen, die Einstellung auf breiter flutendes Licht gleichsam in die zweite Linie des historischen Interesses, als verursachende Faktoren von sekundärer Kraft neben jenen für die spezifische Wandlung der Architektur primären, die aus der Veränderung wirtschaftlich-sozialer Bedingungen sich ergeben[1]).

Aus all dem Gesagten geht das eine mit voller Klarheit hervor, daß Lamprecht nach dem ganzen Aufbau seiner geschichtlichen Anschauungen in der künstlerischen Entwicklung einer Nation gar nichts anderes sehen kann, als ein und zwar das klarste und eindrucksvollste, daher als Paradigma und Symbol der Gesamtentwicklung auch methodologisch am besten zu gebrauchende Ausdrucksmittel für die seelische Gesamtentwicklung der Nation; Kunstgeschichte ist ihm selbstverständlich nur ein Teil der allgemeinen Kulturgeschichte, Geschichte der Phantasietätigkeit im Rahmen der allgemeinen Geistesgeschichte. Und so müssen alle anderen Probleme, die die Kunstgeschichte noch bietet, also etwa die Entwicklung der künstlerischen Technik, der Komposition, der Raumanschauung[2]), der Formgestaltung in den einzelnen Stilen[3]) dem gegenüber völlig zurücktreten oder gewinnen wenigstens ihren Wert nur durch den näheren oder ferneren Zusammenhang mit jenem für Lamprecht fundamentalen oder zentralen Problem[4]). Man darf, will man nicht von vornherein sich den Zugang

---

[1]) Es ist für L.s Behandlung dieser Fragen überaus bezeichnend, daß die sonst nach Umfang und Inhalt gegenüber der Malerei sehr stiefmütterlich behandelte Geschichte der Architektur für L. in der Periode ein besonderes Interesse gewinnt, in der es sich auch für sie um die Bewältigung des Lichtproblems in der Gliederung des Ganzen und in der Behandlung der Innenräume handelt, in den Zeiten des Barock und des Rokoko. Denn wenn auch der Barockstil einmal (D. G. VII, 196) als ein »Stil bewußt kirchlichen Pomps« und als »Ausdruck der Haltung der europäischen Laiengesellschaft seit der Mitte des 17. Jahrhunderts« bezeichnet wird, so wiegt doch im allgemeinen der Gedanke vor (VII, 192 ff.), daß das Barock die Architektur bis zur Leidenschaftlichkeit gesteigerter Licht- und Schattenwirkungen sei, das »architektonische Schwesterbildungen der Kunst eines Rubens und Rembrandt schuf«, während beim Rokoko — im Zusammenhang allerdings mit der Auswanderung des Palastbaues auf das Land unter Ludwig XIV. — »das Bedürfnis auftrat, das Licht ... in den breiten Schwaden, in denen es zu den Fenstern eindrang, einheitlich und groß wirken«, unbekannte Mengen Lichts sich in das Innere ergießen und in den hellen Tönungen der Wände sich spiegeln zu lassen. Vgl. zusammenfassend den Rückblick über die Entwicklung der Architektur D. G. XI, 228.

[2]) Dieser ist ihm unmittelbar mit der Entwicklungsgeschichte von Umriß und Farbe gegeben. D. G. 1. Erg. 78 f.

[3]) Selbstverständlich auch die Künstlergeschichte, die er einmal ausdrücklich der Individualgeschichte zuweist.

[4]) Vgl. vor allem die prinzipiellen Erörterungen D. G. 1. Erg. 77: Kunst als »der ins Ästhetische gezogene, der Phantasietätigkeit zugewandte Ausdruck der Psyche dieser Zeiten«.

zu Lamprechts Ideenwelt künstlich versperren, bei ihm nicht etwa die spezifisch formkritischen Fragestellungen Wölfflins, nicht die Schmarsows und nicht die Strygowskis suchen wollen. Geht das aus seiner Darstellung im allgemeinen hervor, so hat er wenigstens an einer Stelle seiner Deutschen Geschichte diese seine Fassung des Problems auch in theoretisch-methodologischen Erörterungen als die allein in entwicklungsgeschichtliche Tiefen führende ausführlicher zu rechtfertigen gesucht[1]).

Ist Kunstgeschichte, fragte er da, wirklich im Grunde nur eine Geschichte der künstlerischen Ausdrucksmittel; ist sie nicht — wie das die Künstler selbst wollen — vor allem Geschichte der künstlerischen Technik oder etwa — nach der durchschnittlichen Laienauffassung — Geschichte der künstlerisch dargestellten Inhalte? Auch der Inhalt, antwortet er, und die durch ihn etwa noch geweckte außerhalb der bildlichen Darstellung liegende Ideenassoziation können nur durch künstlerische Ausdrucksmittel anschaulich gemacht werden; sie haben, ebenso wie die Technik, wohl unter Umständen großen Einfluß auf diese selbst, vermögen sie aber nicht qualitativ entscheidend zu ändern. »Der Übergang z. B. von bloßer Umriß- und Lokalfarbenkunst zur Tonmalerei und den darauffolgenden Erscheinungen mag durch die Ölmalerei beschleunigt worden sein; hervorgerufen wurde er durch sie nicht.« So sind im allgemeinen »die Gabelung der Malerei in Griffel-, Raum- und Bildkunst, sowie die Entwicklung der Öltechnik und der reproduzierenden Künste im 15. Jahrhundert« keineswegs »geschichtliche Tatsachen von tiefstem und fundamentalem Werte«; sie sind, wie auch die Entwicklung einer bürgerlichen Porträtkunst, Ergebnisse und Ausdruck demokratisch-sozialer Wandlungen der Zeit, also durchaus sekundär und in letzter Linie durch das Mittel jener sozialen Umschichtungen zurückzuführen »auf eben jene Wandlungen der allgemeinen psychischen Momente« ... »als deren unmittelbarer Reflex auf künstlerischem Gebiete die Entfaltung der künstlerischen Ausdrucksmittel erwiesen war.« Und so vermögen jene »aus den sozialen Veränderungen erst mittelbar abgeleiteten Momente, wie der Inhalt und die Technik der Kunstwerke« die Entwicklung jener Ausdrucksmittel »grundsätzlich nur in der für diese bestehenden, aus der physiologischen Konstruktion des Auges[2]) organisch hervorgehenden Bahn zu fördern, niemals aber ihr auf die Dauer entgegenzuwirken«.

[1]) D. G. VIII, 586 ff.

[2]) Man sieht, wie Lamprecht bemüht ist, schon durch die Fassung der Probleme gerade an solchen entscheidenden Stellen die immanente psychologische Entwicklung der Nationen durch physiologisch-biologische Kausalitäten aufzuhellen.

Es soll auch hier nicht auf die naheliegenden Einwände gegen diese Fragestellung und die auf ihr beruhende überaus gewagte gordische Zerschneidung eines komplizierten und verknoteten Problems eingegangen werden; Einwände, wie sie nicht nur vom Standpunkt der Kunstgeschichte in ihren verschiedenen Richtungen, sondern auch von dem der Kulturgeschichte selbst zu machen wären: sind doch etwa schon die Wahl der darzustellenden Stoffe, ihre Formung, die künstlerische Akzentuierung und Nuancierung, das Maß der äußeren und inneren Freiheit in der Wiedergabe des Überlieferten usw. durchaus primäre Erkenntnismittel auch für den geistigen Habitus, für die seelische Haltung eines bestimmten Zeitalters [1]. — Genug, daß wir wissen, daß Lamprecht über alle anderen kunstgeschichtlichen Probleme nur gelegentlich und möglichst über die Dinge hinweggleitend sich zu äußern vermochte. Probleme etwa wie die des Einflusses des landschaftlichen Milieus der Kunst auf die malerische Auffassung [2], der bildnerischen Komposition [3], der Wahl der Stoffe in ihrem Zusammenhang mit formalen Fortschritten [4], des Verhältnisses der einzelnen Zweige der bildenden Künste untereinander in ihrer verschiedenen ästhetischen Einstellung zur Welt der Erscheinungen werden nur selten gestreift; allgemeine ästhetische Betrachtungen entschlüpfen ihm fast gegen seinen Willen und bleiben meist in vagen Allgemeinheiten stecken. Ein einziges Problem macht wohl deshalb eine Ausnahme, weil es sich in jenem Urgrund der Lamprechtschen Geschichtsauffassung mit einiger Sicherheit verankern ließ, weil es sich dabei im Grunde auch mehr um ein allgemein geistesgeschichtliches als um ein speziell kunstgeschichtliches Problem handelt: das des Naturalismus und Idealismus in ihren wechselnden Beziehungen. Denn es gehört zu den festen Überzeugungen Lamprechts, daß auch der rhythmische Verlauf dieser gegensätzlichen Richtungen nicht willkürlich und zufällig, sondern tief in allgemeinen Entwicklungsgesetzen

---

[1] Es mag da auf Forschungen wie die von Wickhoff, Warburg u. a. hingewiesen werden.

[2] Siehe dazu z. B. die feinen Bemerkungen über den Einfluß der holländischen Atmosphäre und Luftstimmung auf die Malerei der großen Zeit D. G. VI, 313 f.

[3] So z. B. über Rubens' Abhängigkeit von den großen Kompositionstechnikern der italienischen Renaissance ibid. VI, 303.

[4] Hierfür charakteristisch vor allem die Stelle Alte und neue Richtungen S. 12, wo im Zusammenhang mit allgemeinen Erörterungen über die Anfänge der neueren genetischen Geschichtsauffassung der Gedanke ausgesprochen wird, daß »die ästhetische Auffassung der Außenwelt als einer lichtumflossenen zuerst nicht an den inhaltlich höchsten Problemen der Malerei erprobt ward, sondern an der Kohlrüben- und Salatblattmalerei, der Darstellung farbloser Innenräume mit holländischen Fenstern«. Ähnliche Gedanken auch in der Darstellung der literarischen Entwicklung (Armeleutdichtung des Naturalismus) D. G. 1. Erg. 248.

seelischen Lebens verwurzelt sei[1]). — Täusche ich mich nicht, so laufen dabei allerdings zwei verschiedene Anschauungsweisen eine Zeitlang nebeneinander her, bis die jüngere über die ältere völlig gesiegt hat. Dem jungen Forscher erscheint, als er zuerst an diese Probleme herantritt, die Gesamtentwicklung nationaler Kunst beherrscht durch die Richtung vom Ornament — als einer wesentlich idealistischen, die sinnlichen Erscheinungen verallgemeinernden Ausdrucksform — zu dem vollen Naturalismus und Individualismus der Wiedergabe unserer Tage[2]). Wir sehen: es handelt sich hier um eine noch nicht völlig geklärte Ausdrucksweise für jenen allgemeinen Entwicklungsverlauf der Kunst, wie er später im Zusammenhang mit dem des gesamten nationalen Kulturlebens nachgewiesen wurde. Mehr und mehr tritt dann aber an die Stelle dieser Anschauung die Vorstellung von einer regelmäßigen, das heißt wiederum aus allgemeinpsychischen Kausalitäten erklärlichen Rhythmik der beiden künstlerischen Ausdrucksweisen auf den einzelnen Kulturstufen selbst: nicht also ein einziger weit über die gesamte Kulturentwicklung einer Nation gespannter Bogen, dessen polare Punkte in einem reinen Idealismus und einem reinen Naturalismus künstlerischer Wiedergabe der Außenwelt gegeben sind, sondern ein Nacheinander mehrerer Teilentwicklungen, von denen jede, auf den Entwicklungsraum einer Kulturstufe beschränkt, einen bestimmten, in mannigfach abgestuften Rhythmen verlaufenden Wechsel der beiden Ausdrucksweisen erkennen läßt. Von den Versuchen Lamprechts, Naturalismus und Idealismus als die beiden deduktiv aus dem Wesen künstlerischer Betätigung sich ergebenden polaren Ausdrucksweisen künstlerischer Wiedergabe im allgemeinen zu charakterisieren, können wir absehen: sie halten sich durchaus in konventionell-trivialem Rahmen und dringen nirgends in die Tiefe. Dagegen beansprucht der Gesichtspunkt größere Beachtung, daß es, wie er einmal sagt, »für den entwicklungsgeschichtlichen Verlauf vornehmlich auf die naturalistische Richtung ankommt. Denn will man einen Kanon idealistischer Kunst aufstellen ... so muß man erst die zurzeit schon erreichte oder erreichbare Herrschaft« über die Wandelbarkeit der Erscheinungen »besitzen, soll das Ergebnis anders das eines wirklich auf der Höhe der Zeit stehenden Idealismus sein. Höchstes naturalistisches Ausdrucksvermögen ist darum unumgängliche Voraussetzung jedes wahrhaftigen und ernsten Idealismus«[3]).

---

[1]) Er betont D. G. 1. Erg. 260 ausdrücklich, daß zwar naturalistische und idealistische Tendenzen sich vielfach mischen, daß man sie aber auseinanderhalten müsse, weil man entwicklungsgeschichtlich überhaupt keine anderen als polare Gegensätze aufstellen könne. Vgl. auch D. G. 1. Erg. 83.

[2]) Init.-Ornam. 16 f. [3]) D. G. VIII, 572 f. Ähnliche Formulierung D. G. 1. Erg. 83.

So ist der Naturalismus vor allem der Bahnbrecher neuer Zeiten, der Eroberer neuer Anschauungswerte, neuer Stoffe, neuer Ausdrucksweisen, er hat »etwas von der Art des Curtius, der sich in den Abgrund stürzte; er öffnet sich einem als notwendig erkannten Fortschritt und seine Experimentatoren sind auf dem Gebiete der Kunst selten zugleich große Meister«. — Gegenüber einem aller Kunstbetätigung als solcher, als der Fortentwicklung urzeitlichen Spieltriebs, innewohnenden Trieb zur ruhigen und stetigen Bewahrung einmal geschaffener Formen und Ausdrucksmittel bedeutet er den kühnen, sich selbst opfernden Mittler neuer durch steigende Weltkenntnis und -beherrschung zunächst verstandesmäßig gewonnener Erfahrungen für die Kunst, um auch diese mit höherem Wirklichkeitsgehalt zu sättigen [1]). — Wenn, nach dieser Anschauung, ein neuerwachender Naturalismus wie ein Auftakt zu dem starken Crescendo einer neuen Entwicklungsphase, einer neuen Kulturepoche wirkt, so hat er auf der anderen Seite auch die Funktion, das Abklingen einer sterbenden Periode und den Übergang zu einer neuen Phase in einem schnellen Decrescendo zu vermitteln und zu erleichtern. So wird der Übergang vom Zeitalter konventioneller zu dem individueller Kunst und naturwahrer Darstellung erleichtert durch das Absterben der Gotik, »die, wie jeder abblühende Stil, ihre Zuflucht zu einem faden und rücksichtslosen Naturalismus nahm« [2]). Nur daß gerade in dieser Übergangszeit dieser Naturalismus nicht ein relativer, sondern ein absoluter ist, d. h. nicht nach innerer Gesetzmäßigkeit mit Notwendigkeit in einen neuen Idealismus sich wandelt, sondern zum ersten Male »die Natur überhaupt in ihren Umrissen und ihrem lokalen Farbenreichtum zeichnerisch und plastisch wiederzugeben, so wie sie ist, ohne jedes konventionelle Element Ziel der Kunst und bald glänzend erreichte Errungenschaft wird« [3]).

Schwankt so die Anschauung über das Wesen naturalistischer Kunst und ihrer Funktion im künstlerischen Gesamtverlauf flimmernd

---

[1]) D. G. 1. Erg. 292 f.; eine Auffassung, die aus der kritischen Würdigung der letzten Periode des literarischen Naturalismus stammt. Wenn hier aber die verstandesmäßige Neuorientierung in der Welt als der phantasiemäßigen Erfassung des Neuen vorausgehend erscheint, so steht das in offenbarem Widerspruch mit der sonst bei L. herrschenden Anschauung (s. oben S. 364) von der Erstgeburt der künstlerischen Eroberung neuer Zeitalter.

[2]) D. G. V, 164 f.

[3]) Deshalb führt hier die eine Entwicklungsrichtung der Fortbildung dieses Naturalismus auch unmittelbar zum Naturalismus der nächsten Periode des Subjektivismus, d. h. der künstlerischen Bewältigung von Licht und Gesamtton, während die andere den normalen Gang zum Idealismus der individualistischen Periode geht. D. G. V, 203.

und unsicher hin und her, so ist über Wesen und Funktion idealistischer Kunstäußerung bei Lamprecht noch weniger volle Klarheit zu gewinnen. So viel scheint einigermaßen sicher, daß der immanente Trieb zur Überwindung des Naturalismus in den einzelnen Kulturperioden sich häufig, aber nicht immer glücklich, fremder Krücken bedient, um zum eingeborenen Ziele eines neuen Idealismus zu gelangen. So ist der deutsche Idealismus des 16. Jahrhunderts unter starker Einwirkung der italienischen Hochrenaissance geboren[1]); so ist die Stilisierung des Naturalismus in den Zeiten der Romantik nur durch »fremde Bindung« erreicht worden[2]); eine doch wieder unbefriedigende Lösung, weil solche stilisierte Form »schließlich nur aus der Selbstbegrenzung der neuen Kunst allein ... zu einer eben nur ihr eigentümlichen Freiheit hervorgehen konnte, weil aber mit dem fremden Formideal auch fremde Inhalte übernommen werden mußten«. — Im übrigen aber erfahren wir bei Lamprecht wenig von den organischen, den formalen und psychologischen Zusammenhängen zwischen beiden Kunstäußerungen, wenig und nur ziemlich Leeres auch von der inneren Psychologie idealistischer Kunst, die wir erwarten[3]). Erst gegen Schluß seines großen Werkes spüren wir ein Drängen nach Vertiefung und Klärung gerade dieser Probleme. Bei jedem künstlerischen Idealismus sei, so meint er da, zwischen einem Form- und einem Gehaltsidealismus zu scheiden. Während der erstere »auf bewußter Typisierung jener Erscheinungen der Natur beruht, welche der naturalistischen Anschauung jeweils zugänglich geworden sind, und auf der Ausgestaltung wieder dieses typisch Angeschauten zum Individuellen ... im einzelnen Kunstwerk«, kann es sich bei letzterem um ein Doppeltes, um einen Zusatz von Stimmungs- oder von Ideengehalt handeln, »einen mehr primitiven Zusatz von persönlicher Empfindung des Künstlers oder einen Zusatz, der, zwar auch empfindungsgemäß und anschaulich gewandt, doch in den großen sittlichen und religiös-metaphysischen Gedankenkreisen der Zeit wurzelt«[4]).

Wir dürfen annehmen, daß auch diese Formung des idealistischen Gedankens in der Kunst Lamprecht nicht volle Befriedigung gewährte.

---

[1]) D. G. V, 203 ff.

[2]) Ebenda X, 89.

[3]) Als Beispiel D. G. V, 215: »Eine große idealistische Kunst steckt ihr Ziel höher; sie will Sinnliches und Unsinnliches verknüpfen; sie will die Außenwelt geistvoll nachahmen, sie verbinden mit den gemütlichen Strebungen, dem Innenleben der Menschen. Hier tritt neben das Typische der Gestalt die Typik menschlicher Seelenzustände, menschlicher Konflikte«. (Bei Gelegenheit der Besprechung von Dürers Idealgestalten.) Vgl. auch D. G. 1. Erg. 83, wo der Idealismus in dem Einfließen subjektiver seelischer Momente in das Kunstwerk gefunden wird.

[4]) D. G. 1. Erg. 180 f.

Gerade in den letzten Zeiten seines Lebens ist er von diesen Gedankengängen immer aufs neue und mit immer größerer Wucht gepackt worden; einen neuen Idealismus nicht nur in Kunst und Literatur, sondern des gesamten nationalen Lebens, der Erziehung und Bildung sah er aufdämmern, dem — das war sein fester Glaube — die nächste Zukunft gehörte[1]. So erschien ihm das Zeitalter der Reizsamkeit wie ein notwendiger Übergang, wie eine barocke Eingangspforte zu dieser großen neuen idealistischen Periode nationalen Daseins: in der bildenden Kunst sah er die deutlichsten Symptome für diese Entwicklung darin, daß die immer größer werdende nervöse Zerrissenheit, Sensitivität und Unruhe des »psychologischen Impressionismus« zuletzt umschlug in einen neuen bewußten Primitivismus, der über ungeheure Zwischenzeiten hinweg Brücken zu dem ersten Ausgangspunkt nationalen Kunstschaffens schlägt: als welcher in der Malerei bedeutet Rückkehr zur monumentalen Einfachheit, zum Ornament, zur breiten Fläche, zur strengen Stilisierung, zu fast krampfhaften Versuchen, der unendlich zerfließenden Mannigfaltigkeit nervöser Stimmungen und Spannungen durch Leugnung und Überwindung verwirrender Einzelheiten Herr zu werden; eine Entwicklung zu einem Plakatstil ornamentalen Charakters ist die Folge[2]. Mit dieser »bewußten Vereinfachung gewisser verwickelter Tendenzen in hohen Kulturen, die äußerlich gewissen unbewußt entwickelten Kulturformen der Urzeit bei völlig abweichender innerer Struktur und Veranlagung ähneln«, wird wiederum ein Problem mehr angeregt, als kulturpsychologisch erklärt und ausgeschöpft; wie denn auch der Hinweis auf das Wiederauftauchen des »Gesamtkunstwerks«, als Erfüllung einer Forderung höchster wie niederster Kulturbedürfnisse[3], in diesen psychologischen Zusammenhang nur locker eingegliedert wird: eine leise Hindeutung auf die Sehnsucht hoher Kulturen nach der Einfachheit der Natur, nach der Primitivität und damit auch nach der in primitiven Zuständen verwirklichten organischen Einheit aller Künste muß hier als geistreiche Assoziation an die Stelle der Motivation der künstlerischen Forderungen Richard Wagners treten, wie sie in dessen eigenen Schriften völlig klar zutage liegen.

---

[1]) Noch seine letzte, während des Kriegs erschienene größere historische Arbeit »Deutscher Aufstieg« ist ganz von diesen Gedanken beherrscht; wie er denn gerade hier noch einmal, rückwärts schauend über die nationale Entwicklung seit 1750, den rhythmischen Wechsel von naturalistischen und idealistischen Perioden in möglichst einfachen, klaren Linien zu rekonstruieren versucht.

[2]) D. G. VIII, 582.

[3]) Ibid. VIII, 568 ff. Die Verwandtschaft der Kultur unserer Zeit mit der der Urzeit in ihren äußeren Formen war ein Thema, das L. auch im Gespräch während seiner letzten Lebensjahre mit Vorliebe anschlug. Innere organische Beziehungen aufzudecken ist ihm aber meines Wissens niemals gelungen.

Hier aber erhob sich nun am Ende seiner nationalgeschichtlichen Betrachtungen schwer und drohend ein neues Problem, das schwerste von allen, ja wir dürfen sagen die Schicksalsfrage, an deren Beantwortung die Wahrheit seines ganzen Systems die letzte Prüfung erfahren mußte: wenn die Entwicklung der Nationen wirklich als ein in verwandter biologischer Kausalität mit der des Einzellebens, also in Jugend, Mannes- und Greisenalter, verlaufender Prozeß erkannt war[1]), mußte es da nicht gerade bei normalem Verlauf des Kulturprozesses eine Entwicklung über die ἀκμή völkischen Lebens hinaus geben, mußte nicht überall Verfall und Tod das Ende sein, wie es bei einzelnen weltgeschichtlichen Nationen tatsächlich der Fall gewesen ist? Sind wir in früherer oder späterer Zeit nach den immanenten Gesetzen nationaler Entwicklung zum Verfall und Untergang bestimmt — wie etwa die älteren transzendentalen christozentrischen und moralisierenden Geschichtsauffassungen solchen Untergang allen Völkern prophezeit hatten? Es waren Fragen, denen er sich nicht entziehen konnte und nicht entziehen wollte; er hatte wohl auch den Mut zur Prophetie, der ihm aus dem logischen Durchdenken seines Systems bis zu dessen letzten Konsequenzen erwachsen mußte; für das kultur- und universalgeschichtliche Forschungsinstitut, das an seine Leipziger Lehrstätte angeschlossen werden sollte, war jedenfalls die Untersuchung der »Typik nationaler Verfallszeiten« — als eines der wichtigsten in gemeinsamer und geteilter Arbeit zu behandelnden Themen — in Aussicht genommen. —

Wie nun aber Lamprecht von diesem wie von vielen anderen Ausgangspunkten her[2]) im letzten Jahrzehnt seines Lebens über die nationalen Grenzen hinaus in das vielfach noch völlig unerforschte Gebiet universalgeschichtlicher und insbesondere vergleichender Untersuchungen geführt wurde, wie er das gesamte menschliche Geschehen in der ungeheuren Weite seiner räumlichen und zeitlichen Zusammenhänge einmal in ikarischem Flug überblicken zu können träumte, wie seinem Leipziger Institut die Lösung solcher Aufgaben als letzte Krönung der hier gepflegten Studien zugewiesen ward, so waren es insbesondere Probleme vergleichender Kunstbetrachtung, die hier gepflegt werden sollten. Einmal, indem die in der deutschen Entwicklung empirisch gefundene Stufenfolge des künstlerischen Ausdrucks an anderen nationalen, möglichst ungestört von äußeren Einflüssen verlaufenden Kulturen, vor allem denen Chinas und Japans, gemessen und so die universalgeschichtliche Hypothese als universalgeschichtliches Gesetz nachgewiesen werden sollte. Fast im Sinne der Exakt-

[1]) Mod. Gesch. S. 98.
[2]) Vgl. oben S. 360 ff.

heit eines naturwissenschaftlichen Experiments oder der Schichtenlehre der Geologie glaubte er da vorgehen zu können, indem er an der Hand seiner Grundhypothese ideale Reihen konstruierte, die dann mit Hilfe festliegender, gesicherter chronologischer Daten als realiter existierend nachgewiesen werden sollten; und durfte sich, wie er meinte, der Bestätigung aller an der deutschen Entwicklung gewonnenen Resultate wenigstens an einem Punkte freuen[1]). — Waren aber schon solche Betrachtungen um deswillen fürs erste auf die Frühzeiten der historischen Völker beschränkt, weil die relative Gleichartigkeit und Undifferenziertheit der Lebensvorgänge hier die Probleme selbst am einfachsten gestalten und am schnellsten bestimmte Ergebnisse erwarten ließen; war er anderseits, wie wir sahen, in Konsequenz seiner eigenen Resultate dazu gekommen, die wissenschaftlichen Fühler tastend nach der *terra incognita,* in das absolute Dunkel der nationalen Zukunft auszustrecken, so ergab sich ihm von beiden Seiten her noch eine letzte Aufgabe: nun auch nach rückwärts die vergleichende Betrachtung in die relative Dunkelheit jener »vorgeschichtlichen Zeiten« der historischen Völker zu erweitern, die, bisher nur der Völkerkunde zugänglich, dem einheitlichen Ursprung aller Menschheitsentwicklung nahe, die typischen Formen des Werdens noch in reinerer, fast abstrakter Klarheit zu erkennen gestatteten; zu versuchen, ob es gelänge, was den bisherigen Methoden der Völkerkunde nicht gelingen konnte, das gesamte vorzeitliche Überlieferungsmaterial chronologisch zu ordnen und so eine »prähistorische Stufenreihe nach oben hin den schon gefundenen historischen Stufen anzugliedern«. — Auch bei diesen Forschungen aber trat als Untersuchungsobjekt das Gebiet der Phantasietätigkeit und »aus praktischen Rücksichten« innerhalb dieser wieder die bildende Kunst in den Vordergrund, weil in ihrem Bereich die ornamentale Überlieferung als Quellenmaterial »die Anwendung des intensivistischen Prinzips« als heuristischen Ordnungsmittels die beste Aussicht auf Gewinnung einer solchen relativen Chronologie der vorgeschichtlichen Denkmäler und damit der ihnen entsprechenden Kulturstufen zu gewähren schien[2]). Da nun aber die urzeitlichen Überlieferungen der eigentlichen Kulturvölker meist nicht bis in jene frühesten Zeiten zurückreichen; da bei den »Völkern ewiger Urzeit« sich das Material chronistisch mit den uns zur Verfügung stehenden Methoden nicht mit Sicherheit ordnen läßt, so glaubte er, von der Wahrscheinlichkeitshypothese des ontophylogenetischen Grundgesetzes ausgehend, die Entwicklungsgesetze völkischer Psychogenese in ur-

[1]) Vgl. den Bericht über die Arbeit v. Hoerschelmanns über chinesische Ornamentik in dem Aufsatz: Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung (S.A. S. 23 ff.).

[2]) Universalgesch. Methodenbild. S. 59 ff.

zeitlichen Kulturen durch den Nachweis analoger Entwicklungsgesetze der Kinderseele, wie sie sich anschaulich in den Kinderzeichnungen offenbarten, erbringen zu können. So entstand, nicht als Selbstzweck, sondern durchaus als historische Hilfsdisziplin', geboren aus einer drängenden Erkenntnisnot, in Lamprechts Leipziger Institut die vielumstrittene Sammlung von Kinderzeichnungen[1]), zugleich als allmählich systematisch aufzuarbeitendes[2]) Quellenmaterial und als Grundstock eines phylogenetischen Museums, das zu entwickeln und auszubauen seinem Gründer nicht mehr vergönnt war. Wohl aber durfte er am Abend seines Lebens einen lange gehegten Plan auf der Leipziger Bugra von 1914 noch zur Verwirklichung bringen[3]): seine Überzeugung vom Parallelismus der stufenmäßigen Entwicklung der großen Kulturvölker zugleich mit den individuell bedingten Abweichungen in breiter, bildmäßiger, schon durch die Anordnung überzeugender Anschaulichkeit einem größeren Kreis der Gebildeten vor Augen zu führen; wobei dann allerdings ein — in dieser Schärfe und Klarheit vorher wohl auch von ihm selbst nie geäußerter — neuer zentraler Entwicklungsgedanke als ordnendes Prinzip, wie, nach Lamprechts Anschauung, für die ganze Ausstellung, so insbesondere für diesen Teil in den Vordergrund trat: die Bewältigung von Zeit und Raum durch Schrift und Bild in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen. Das in den letzten Jahren aufgespeicherte Wissen hoffte er so, in einem Brennpunkt gesammelt, selbst in breitem Lichtkegel über weite Räume und Zeiten ausstrahlen lassen zu können, als der Krieg, der die große kulturgeschichtliche Tat der Ausstellung jäh zerbrach, auch Lamprecht selbst zu mehr praktischem Wirken für die nationale Sache berief: mitten aus dieser Tätigkeit ist er dahingerafft worden. —

Es ist, wie schon gesagt, nicht Aufgabe dieser Skizze, an Lamprechts System und seinen historischen, logischen, psychologischen Voraussetzungen im ganzen Kritik zu üben: nur innere Widersprüche des Systems selbst galt es aufzudecken und gelegentlich durch Aufhellung der allmählichen Entwicklung und inneren Durchbildung von Lamprechts Anschauungen selbst diese zu klären. Man weiß, daß die historische Wissenschaft im allgemeinen, die Kunstwissenschaft im besonderen sich zum größeren Teil völlig ablehnend, zum mindesten

[1]) Vgl. darüber den Bericht L.s auf dem Kongreß f. Ästh. u. allg. Kunstwissenschaft zu Berlin S. 77.

[2]) L. hat immer wieder betont, daß es sich bei diesen Arbeiten um erste Versuche handle und daß die methodische Durchführung erst langsam in ernster Arbeit ausgebaut werden müsse.

[3]) Vgl. die »Einführung in die Grundausstellung der Leipziger Bugra« und den Bericht des Kongresses für Ästhetik S. 75/78.

skeptisch oder mit ironischer Überlegenheit ihnen entgegengestellt hat; und das um so mehr, je mehr die Welt der Nurempfangenden, der Gebildeten und Halbgebildeten, in blindem, unkritischem Enthusiasmus sich von dem Reiz des Neuen und Großen, der weiten neu sich erschließenden Perspektiven, des vielfach Dämmerigen und fast Geheimnisvollen, dem Reiz, den nicht völlig geklärte Ansichten auszuüben pflegen, allzu willig gefangennehmen ließ; je mehr man auch in diesen Kreisen sich an dem frischen Luftstrom erlabte, der aus unbekannten Weiten in die allzugroße Engigkeit der rein politisch orientierten Historie hineinbrach. Man begann zuerst das Tatsachenmaterial, das in dem großen Hauptwerk verarbeitet war, unter die Lupe rücksichtsloser Detailkritik[1]) zu nehmen und es als an sich minderwertig und vor allem als unfähig zu befinden, das Gerüst so schweren theoretischen Aufbaus zu tragen. Formgebung und gedanklicher Zusammenhang wurden dann als unklar, verschwommen, »unreinlich« verworfen. Weiter ward, indem man, von dem wehrhaften Gegner herausgefordert, nun tiefer drang, der historisch-theoretische, der entwicklungsgeschichtliche Oberbau selbst einer strengen Analyse unterzogen, auch hier mit dem gleichen Erfolge: die Kulturhistorie selbst wehrte sich durch eine Anzahl ihrer Hauptvertreter[2]) gegen die Einzwängung ihrer Arbeits- und Erkenntnisweise in das vorgeschriebene Bett der Kulturzeitalter; dem allmächtigen Wirken rationalistisch und positivistisch gedeuteter sozialpsychischer Kräfte ward die irrationale Gewalt des Zufalls, der Willensfreiheit, der genialen Persönlichkeit entgegengehalten[3]); von anderen wieder eine gesetzmäßige, in sich geschlossene Entwicklung einzelner Zweige der Kultur, der materiellen vor allem, zugegeben, das gleiche aber für alle höheren Strahlungen künstlerischen und geistigen Lebens, als welche sich, ihrem inneren Wesen nach der Welt der menschlichen Freiheit angehörend, einer solchen zwangsläufigen Bindung entzögen, ebenso energisch bestritten: der gleiche Rhythmus, ein gleiches Tempo des Geschehens auf allen Gebieten nationalen Kulturlebens, aus einheitlichen tiefsten sozialpsychischen Quellen gespeist, jene letzte fundamentale These Lamprechtscher Weisheit, schien kaum einem einzigen vorstellbar. Der Begriff »gesetzmäßiger Entwicklung«, um den in den theoretischen Erörterungen über die Grenzen, das innere Wesen, das »eigentliche Arbeitsgebiet« der Geschichte schon seit langem der Streit entbrannt war, ward von den meisten aufs neue, anfangs vor allem im Anschluß an Rümelins bekannten Essay, energisch geleugnet, von Simmel auf die einfachsten

[1]) So Lenz, Oncken, Finke, v. Below; zum Teil auch Rachfahl und Hintze.
[2]) So Steinhausen, Brandi, Goetz, Gothein.
[3]) So vor allem Rachfahl und Hintze.

Elemente des Geschehens reduziert; die naturwissenschaftlich-biologische Analogie zunächst in empirisch-kritischer Beweisführung abgelehnt: bis dann in Windelband und mehr noch in Rickert und seiner Schule dieser Majorität die kräftigsten geistigen Helfer erstanden, deren vor allem die seit langem theoretischer Selbstbesinnung auf die erkenntniskritischen und psychologischen Grundlagen ihrer Wissenschaft entwöhnten Historiker im Streit mit dem philosophisch und psychologisch gut gerüsteten, die Waffen allerdings häufig wechselnden Gegner bedurften. Rickerts Formulierung vor allem des strengen Dualismus alles wissenschaftlichen Erkennens: des naturwissenschaftlichen als gerichtet auf »generalisierende Begriffsbildung«, auf »gesetzmäßigen oder allgemein begrifflichen Zusammenhang« und des geschichts- oder kulturwissenschaftlichen als gerichtet auf »individualisierende Begriffsbildung«, die jede individuelle, historische Wirklichkeit auf irgend einen der objektiv gültigen Kulturwerte bezöge, diese Lösung des Problems schien vielen von einer alle erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten radikal beseitigenden leuchtenden Klarheit und Einfachheit. Endlich hat Spranger, Diltheys Gedanken weiter ausbauend, dem starren Positivismus Lamprechts und seiner Übertragung naturwissenschaftlich-biologischer Systematik auf das Gebiet der Geschichte das »Verstehen« der Vergangenheit als erkenntnistheoretisches Ziel aller Geschichtswissenschaft gegenübergestellt, d. h. das in künstlerischer Komplexanschauung allein erreichbare anschauliche Nacherleben lebendiger Schicksale vergangener Menschen, neben dem aller Typenbildung nur die Rolle eines subjektiv-technischen Hilfsmittels des letzten und höchsten Erkenntniszwecks zugesprochen werden könne[1]).

Und so schien als positiver Gewinn aus dem fast zwei Jahrzehnte lang oft mit unerfreulicher Bitterkeit geführten Streit nur ein dreifaches Ergebnis zu bleiben: die von Gothein und anderen bereits angebahnte Rehabilitierung der Kulturgeschichte als eines vollberechtigten Zweigs historischer Forschung und ihre Rettung aus dilettantischer Versimpelung; die universalhistorische Erweiterung des Blicks über die Rankeschen Kulturvölker hinaus in das große Universum auch der ozeanischen Welt, wie sie zugleich als Ergebnis der weltgeschichtlichen Entwicklung selbst sich einstellen mußte, und — man lese Brandis prächtige Worte am Schlusse seiner Auseinandersetzung mit Lamprecht[2]) —, nach großem, unnütz vertanem Aufwand eine leise Verfeinerung geistesgeschichtlicher Betrachtungsweise; womit wiederum

[1]) Natürlich macht diese kurze Charakterisierung der gegen L.s System erhobenen Einwände keinen Anspruch auf Vollständigkeit, wie sie sich auch bewußt auf die deutsche Wissenschaft beschränkt.

[2]) Gött. Gel. Anz. 1911, S. 671.

denen Recht zu werden schien, die — allem theoretischen Gezänke abhold — in dem »schaffe und rede nicht« wie für den Künstler, so auch für den Wissenschaftler aller Weisheit letzten Kern zu besitzen glauben.

Und dennoch darf schon heute, nachdem über dem Toten die Wogen des Streits sich einigermaßen geglättet haben und man ruhiger und der Erregung der Gegenwart entrückt sein Lebenswerk im ganzen und seine Stellung in der Wissenschaft seiner Zeit überschauen kann, gerade in seinem eigenen Sinne, da ihm ja auch der große und geniale Einzelne immer in die allgemeinen sozialpsychischen Notwendigkeiten der Zeit eingebettet und von ihrer Kraft gebändigt blieb, gesagt werden: auch er, der als Bahnbrecher zu neuen Zielen den Flug wohl allzuhoch nahm, auch er als »Mensch mit seinem Widerspruch«, als ewig Suchender und Ringender bedeutet nur eine besonders starke und hohe, an die Oberfläche gehobene und sich kühn und gewaltsam überschlagende Woge, die, von tieferen Strömungen wissenschaftlicher Notwendigkeiten getragen, befruchtend zugleich und zerstörend sich über wissenschaftliches Erdreich ergoß, das vielfach in einem allzu breit und behaglich sich auswirkenden Epigonentum zu verdorren drohte.

Der 1913 zu Berlin abgehaltene erste ästhetische Kongreß hat, für manchen vielleicht überraschend, an den Tag gelegt, wie ungemein stark auch in den historisch orientierten Kunstwissenschaften das Bedürfnis nach kritisch-methodischer Selbstbesinnung über ihr eigenes Arbeitsgebiet und seine Grenzen eingewurzelt ist. Von wie vielfach verschiedenen Seiten und Gesichtspunkten aus man hier auch zum Kern zu dringen suchte[1]): das Bedürfnis nach Vereinfachung, Zusammenfassung, methodischer Klärung, das Drängen zu letzten Prinzipien war auch bei den Historikern deutlich erkennbar. Man kennt etwa die Theorien W. Worringers über die drei großen, in ihrer Einstellung zur Außenwelt und deren ästhetischer Bewältigung essentiell verschiedenen Menschentypen; man weiß, daß die Resultate, zu denen er gelangte, denen Lamprechts in vielem diametral entgegengesetzt sind: nicht typische Regelmäßigkeit in der künstlerischen Entwicklung aller Nationen, sondern bei drei verschiedenen Völkerklassen drei auseinanderklaffende Typen künstlerischer Wallungen, die zu drei ebensoweit auseinanderliegenden, vielfach zuerst latenten, dann klar sich offenbarenden Stiltypen führen. Und doch: würde Lamprecht nicht bereit gewesen sein, alle prinzipiellen, methodologischen Forderungen, von denen Worringer ausgeht, aus vollem Herzen gutzuheißen, wenn Worringer

[1]) Siehe darüber Dessoirs Eröffnungsworte (Bericht S. 42—55).

z. B. die Notwendigkeit betont, mit bestimmten Hypothesen an die zu klärende und zu ordnende Mannigfaltigkeit der historisch-komplexen Erscheinungswelt heranzutreten, »jenen großzügigen Experimenten des Erkenntnistriebs . . ., der in das Dunkel von Fakten, die von unseren Voraussetzungen aus nicht mehr zu verstehen sind, nur so vorzudringen vermag, daß er vorsichtig ein Liniennetz der Möglichkeiten konstruiert, dessen gröbste Orientierungspunkte durch die direkten Gegenpole unserer Voraussetzungen geschaffen werden . . . Die Inanspruchnahme einer derartigen ideellen Hilfskonstruktion als heuristischen Prinzips ist die nächstliegende Überwindungsmöglichkeit des historischen Realismus und seiner anspruchsvollen Kurzsichtigkeit, mögen die Resultate auch nur hypothetischen Charakter tragen«[1]. Auch Lamprecht war sich ja, vor allem in den Momenten klarer Selbstbesinnung und Selbstbescheidung, wie sie sich entgegen dem enthusiastischen Wolkenstürmen früherer Zeiten in seinen letzten Lebensjahren häuften, des hypothetischen und vorläufigen Charakters seiner Kulturzeitalter völlig bewußt; wenn auch sein ihm von der Natur mitgegebenes, durch dauernden Kampf immer wieder bei ihm gewecktes, gestähltes und bis ins Maßlose gesteigertes Talent zu optimistischer Selbst- und Weltvergessenheit wieder und wieder gegen diese selbstgezogenen logischen Schranken anstürmte. Auch ihm waren die Kulturzeitalter nur »ideale Hilfskonstruktionen«, den ungeheuren Stoff zu meistern und die »anspruchsvolle Kurzsichtigkeit« vieler Jung-Rankianer zu überwinden. Er hat es wiederholt mit aller Deutlichkeit ausgesprochen[2], daß die wissenschaftlich-induktive Bewältigung der historischen Erscheinungen nur das feste Gerüst bieten sollte, über das er nun in intuitivem, phantasievollem Nacherleben das blühende Gewand des historischen Werdens streifen wollte; er sehnte sich gerade in der Periode des lebhaftesten theoretischen Streits oft genug nach Erlösung

[1] Worringer, Formprobleme der Gotik S. 2 f.; damit vergleiche man etwa Lamprechts Ausführungen über die Notwendigkeit wissenschaftlicher Hypothesen Univ. Meth. 89 f. Während der Niederschrift kommen mir die tiefdringenden, schwerflüssigen methodologischen Untersuchungen Hamanns über »Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft« zu Gesicht. (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1916, Heft 2—4.) Von besonderem Interesse sind da — in Rücksicht auf Lamprechts Bestrebungen — die Ausführungen auf S. 103 f., in denen in fast restloser Analogie mit den oben S. 380 ff. angeführten methodologischen Ansichten Lamprechts, wenn auch von ganz anderen Ausgangspunkten aus, Hamann eine kunstgeschichtliche Methode der Parallelenbildung postuliert, die »zwingende und ergiebige Schlüsse« für die chronologische Einordnung von Kunstwerken unbekannter Entstehungszeit zu ziehen gestatte; wobei er den »methodischen Wert solcher Gesetzlichkeiten« als von etwa bisher nicht erzielten Resultaten völlig unabhängig hinstellt.

[2] So schon Kulturhistor. Methode S. 29 ff.

aus der Welt des begrifflichen Denkens, nach Zeiten des gläubigen Sichversenkens und hingebenden Nachbildens der Vergangenheit[1]); wie Ranke stand auch er zuletzt in ehrfürchtigem Schauer vor den letzten in aller Ewigkeit verschleierten Geheimnissen geschichtlichen Werdens und fand im frommen Glauben der Bibel wieder und wieder Rettung aus den Wirrnissen des Daseins. Gerade weil ihn aber die ungeheure Fülle der Gesichte, ihre rauschende, verwirrende Buntheit überwältigte, weil er ihrer, seiner ganzen inneren Anlage nach, nicht, wie die meisten anderen, dauernd in einfacher geschichtlicher Erzählung Herr zu werden imstande war, glaubte er jener logisch-begrifflichen, positivistischen und rationalistischen Krücken und Stützen nicht entbehren zu können, glaubte er sein überschäumendes wissenschaftliches Temperament im Becken begrifflicher Selbsterziehung auffangen zu müssen. So ist, scheint mir, die Gabe nachschaffender Phantasie, die Spranger in seiner schönen Würdigung von Lamprechts Lebenswerk als Kern seiner Begabung gerühmt hat, mit seinem Streben nach begrifflicher Klärung innerlich aufs engste verknüpft. Indem ihm der Ausgleich beider Tendenzen nie völlig gelang, erklärt sich aus diesen inneren Antinomien, dieser Gespaltenheit seines Wesens die starke Unruhe und Gehetztheit, das Sprunghafte und Widerspruchsvolle, die oft genug hervorgehobene und niemals psychologisch erklärte Unzuverlässigkeit seines Wesens; erklärt es sich, daß die Formulierung gerade seiner logischen und methodischen Erörterungen oft der inneren Festigkeit, Geschlossenheit und damit auch der Überzeugungskraft ermangelte; daß ein formales Gestalten seiner Gedanken im höchsten künstlerischen Sinn, die »ästhetische Einheit«, von der Spranger spricht, ihm nur in Momenten fast visionär gesteigerten, pathetischen Nachempfindens der Vergangenheit sich restlos verwirklichte, während sie im beinahe qualvollen Drang der sich jagenden Impressionen oft genug versagte, um endlich, besonders in seinen letzten Arbeiten, hier und da einer merkwürdigen Zerhacktheit, Abgerissenheit und Schwerfälligkeit des Ausdrucks Raum zu geben. Indem er sich jedem überhaupt auf sein Inneres wirkenden Eindruck in Wissenschaft und Leben im Augenblick restlos und mit einer ungeheuren rezeptiven Kraft hingab, ihn blitzschnell zu verarbeiten, seinem geistigen Bestand einzugliedern und in den niemals völlig geglätteten Wellen seiner wissenschaftlichen Überzeugungen untertauchen zu lassen wußte, kam er nur selten aus dem Zustande dauernder seelischer Vibrationen zu jener inneren Ausgeglichenheit, die der Nährboden für eine letzte formale Reife der Gedanken zu sein pflegt. Und es nimmt

---

[1]) Siehe z. B. die Bemerkungen D. G. VIII, 78 f.

nicht wunder, wenn sein eigenes praktisch-ästhetisches Verhalten zu der ihn umgebenden Welt das gleiche Doppelantlitz zeigt: man traf in seiner Nähe Werke höchster Kunst, und wo eine große zugleich künstlerische und organisatorische Aufgabe sich ihm bot, wo seine beste Kraft gerade durch die Sprödigkeit des zu knetenden Stoffs geweckt wurde, wie bei der Einrichtung seines Instituts, da fand er wohl mit instinktiver Sicherheit den auch ästhetisch richtigen Weg; jene letzte Geschmackskultur, die nichts Unschönes auch im täglichen Dasein um sich dulden mag, ist ihm nicht zu eigen gewesen. So jählings von Klippe zu Klippe geworfen, aus der Welt des Geistes in den letzten Jahren mehr und mehr in die des praktischen Wirkens, der Hochschulpädagogik, der großen staatlichen und überstaatlichen Aufgaben des Deutschtums gelockt, nie rastend, jede Zustimmung, die ihm wurde, ins Maßlose überwertend, jeder neuen Gegnerschaft, die er fand, bald innerlich Herr, der gefährlichen Gabe Meister, überschnell vergessen zu können, immer in grenzenlosem Optimismus sich letzten Erfüllungen aller Träume nahe wähnend, sank er mitten aus der Fülle des Schaffens plötzlich dahin und fand das Ende, das in gewissem Sinne sein Dasein organisch abschloß.

Ist sein Wirken vergeblich gewesen? Viele, die sich der nun wieder eingekehrten Ruhe freuen, wollen es schon heute bejahen. Ob seine literarische Wirksamkeit bis in jene Tiefen gedrungen ist, aus denen dauernd das kulturelle Leben der Nation gespeist wird, wer wollte das heute schon sagen? Wer aber mit ihm in den letzten Jahren in seinem Institut zusammenarbeitete, der weiß, daß seine Lehre gerade bei denen die beste Frucht trug, die sich ihrem Inhalt nicht blindlings hingaben, sondern mit eigenem Denken sich ihr wie auch der gewaltigen suggestiven Kraft, die vom Genius seiner Persönlichkeit ausströmte, entgegenstemmten. Man wird ihm auch nicht gerecht, wenn man ihn als »geistvoll«, als »den großen Anreger« mit wohlwollender Überlegenheit und mit gnädiger Gebärde zugleich zu charakterisieren und abzutun versucht. Er war, trotz allem, gefährlich sicher für viele, aber wiederum für die, die ihn richtig verstanden, ein Erzieher zum Denken, zur Selbständigkeit, zu wissenschaftlicher Freiheit; zu der Idee der Freiheit, die man gerade in diesen Tagen als die köstlichste Errungenschaft der Selbstbesinnung und Selbstklärung des deutschen Geistes von 1914 wieder und wieder gepriesen hat, und die doch im Grunde nichts ist, als die spezifische Freiheit des subjektivistischen Zeitalters, die im Deutschtum ihre höchste weltgeschichtliche Prägung empfangen hat; und er war, mit seinem bis zur Brutalität rücksichtslosen Draufgehen, seinem durch nichts zu brechenden Zutrauen in die Wahrheit seiner Sache, seiner durch alle Bitternis der Lebenserfahrung hindurch lachen-

den Philosophie ein Kämpfer, wie wir sie wohl heute als Vorbilder und Sterne brauchen; einer von denen, die mit fast nachtwandlerischer Sicherheit durch jedes Dunkel und an allen Abgründen und Tiefen entlang gehen. Wohl dem, der selbst mit frohem Vertrauen die Worte unterschreiben kann, die Lamprecht einmal am Schlusse einer längeren wissenschaftlichen Auseinandersetzung geschrieben hat und mit denen wir schließen wollen, da wir sie als den Ausdruck seiner innersten Überzeugung ansehen dürfen: »Wir tragen unser Tröpflein in das große Meer der wissenschaftlichen Entwicklung; es vereinigt sich mit ihren Wässern; und wer weiß, an welchem Ort, unter welchen Bedingungen es wieder auftauchen und wirksam werden werde. Es steht nicht in unserer Hand; in der steht nur, ehrlich und wahrhaftig zu arbeiten; *caetera deus providebit* . . . Die sich auf dies Gebiet wagen, sind vorläufig noch Kämpfer ohne Ruh und Rast; sie stehen jeden Morgen von neuem auf dem Schlachtfeld; und für sie gibt es keine Manövertage, sondern nur den unablässigen Ernst des Kampfes.«

XV.

Die Theorie des Romans.

Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.

Von

Georg von Lukács.

II.

Versuch einer Typologie der Romanform.

1.

Die Verlassenheit der Welt von Gott zeigt sich in der Unangemessenheit von Seele und Werk, von Innerlichkeit und Abenteuer; in dem Fehlen des transzendentalen Zugeordnetseins für die menschlichen Bestrebungen. Diese Unangemessenheit hat roh ausgedrückt zwei Typen: die Seele ist entweder schmäler oder breiter als die

Außenwelt, die ihr als Schauplatz und Substrat ihrer Taten aufgegeben ist.

Im ersten Fall ist der dämonische Charakter des streitbar ausziehenden, problematischen Individuums klarer sichtbar als im zweiten Fall, zugleich aber tritt seine innere Problematik weniger kraß zutage; sein Scheitern an der Wirklichkeit hat auf den ersten Blick mehr den Anschein eines bloß äußeren Scheiterns. Die Dämonie der Verengerung der Seele ist die Dämonie des abstrakten Idealismus. Es ist die Gesinnung, die den direkten, ganz geraden Weg zur Verwirklichung des Ideals einschlagen muß; die in dämonischer Verblendung jeden Abstand zwischen Ideal und Idee, zwischen Psyche und Seele vergißt; die mit dem echtesten und unerschütterlichsten Glauben aus dem Sollen der Idee auf ihre notwendige Existenz schließt und das Nichtentsprechen der Wirklichkeit dieser apriorischen Anforderung als ihr Verzaubertsein ansieht, das von bösen Dämonen vollbracht, durch das Finden des lösenden Wortes oder durch das mutige Bekämpfen der Zaubermächte zur Entzauberung und Erlösung geführt werden kann.

Die strukturbestimmende Problematik dieses Heldentypus besteht also in einem vollständigen Mangel an innerer Problematik und als Folge dieses Mangels in einem vollständigen Fehlen an transzendentalem Raumgefühl, an der Fähigkeit, Abstände als Wirklichkeiten zu erleben. Achilles oder Odysseus, Dante oder Arjuna — gerade weil sie auf ihren Wegen von Göttern geführt werden — wissen, daß diese Führung auch ausbleiben könnte; wissen, daß sie ohne solche Hilfe machtlos und hilflos übermächtigen Feinden gegenüberstehen würden. Die Beziehung von objektiver und subjektiver Welt ist deshalb adäquat im Gleichgewicht gehalten: in richtiger Stärke wird vom Helden die Überlegenheit der ihm gegenüberstehenden Außenwelt empfunden; er kann aber trotz dieser innersten Bescheidenheit am Ende doch triumphieren, denn seine an sich schwächere Kraft wird von der höchsten Macht der Welt zum Siege geführt; so daß nicht nur die vorgestellten und wahrhaften Kräfteverhältnisse einander entsprechen, sondern auch die Siege und die Niederlagen weder der tatsächlichen noch der seinsollenden Ordnung der Welt widersprechen. Sobald dieses instinktive Abstandsgefühl — dessen Stärke sehr wesentlich zur vollständigen Lebensimmanenz, zur »Gesundheit« der Epopöe beiträgt — fehlt, wird die Beziehung der subjektiven Welt zur objektiven paradox; wegen der Verengerung der handelnden, der episch in Betracht kommenden Seele, wird für diese die Welt, als Substrat ihrer Taten, ebenfalls eine engere, als sie in Wirklichkeit ist. Da aber einerseits diese Umformung der Welt und jede aus ihr folgende, nur auf die umgeformte Welt

gerichtete Tat nicht das wirkliche Zentrum der Außenwelt treffen kann, und da anderseits diese Haltung notwendigerweise eine rein subjektive ist, die das Wesen der Welt unberührt läßt und bloß ein verzerrtes Abbild von ihr bietet, kommt die Reaktion auf die Seele aus ihr vollkommen heterogenen Quellen. Tat und Widerstand haben also weder Umfang noch Qualität, weder Wirklichkeit noch Gerichtetsein des Objekts gemein. Ihre Beziehung aufeinander kann deshalb niemals ein wahrhaftiger Kampf, sondern nur ein groteskes Vorbeigehen aneinander oder ein ebenfalls groteskes, von gegenseitigen Mißverständnissen bedingtes Aufeinanderprallen sein. Dieser groteske Charakter wird durch Inhalt und Intensität der Seele teils ausgeglichen, teils gesteigert. Denn diese Verengerung der Seele ist ja ihr dämonisches Besessensein von der seienden, von der als alleinigen und gewöhnlichen Wirklichkeit gesetzten Idee. Der Inhalt und die Intensität dieser Handlungsart müssen deshalb die Seele zugleich in die Region der echtesten Erhabenheit erheben und zugleich den grotesken Widerspruch zwischen vorgestellter und tatsächlicher Wirklichkeit — die Handlung des Romans — in ihrem grotesken Charakter bestärken und befestigen. Die diskret-heterogene Wesensart des Romans erfährt hier die stärkste Steigerung: die Sphären der Seele und der Taten, Psychologie und Handlung haben gar nichts mehr miteinander gemein.

Dazu kommt, daß keines von beiden Prinzipien weder in sich, noch aus der Beziehung mit den anderen ein Moment der immanenten Fortbewegung und Entwicklung besitzt. Die Seele ist etwas in dem für sie erreichten, transzendenten Sein problemjenseitig Ruhendes; kein Zweifel, kein Suchen, keine Verzweiflung kann in ihr auftauchen, um sie aus sich herauszubringen und in Bewegung zu setzen, und die vergeblich grotesken Kämpfe um ihre Verwirklichung in der Außenwelt können der Seele auch nichts anhaben: sie kann in ihrer inneren Gewißheit durch nichts erschüttert werden, jedoch nur, weil sie in diese gesicherte Welt eingesperrt ist, weil sie nichts zu erleben vermag. Das vollständige Fehlen einer innerlich erlebten Problematik verwandelt die Seele in reine Aktivität. Weil sie in ihrem essentiellen Sein von allem unberührt in sich ruht, muß jede ihrer Regungen eine Handlung nach außen sein. Das Leben eines solchen Menschen muß also zu einer ununterbrochenen Reihe selbstgewählter Abenteuer werden. Er stürzt sich in diese, denn Leben kann für ihn nur so viel bedeuten wie: Abenteuer bestehen. Die problemlose Konzentration seiner Innerlichkeit zwingt ihn, diese, die er für das durchschnittliche und alltägliche Wesen der Welt hält, in Taten umsetzen; es fehlt ihm in Bezug auf diese Seite seiner Seele jede Art von Kontemplation, jede Neigung und

Möglichkeit zu einem nach innen gekehrten Handeln. Er muß Abenteurer sein. Aber die Welt, die er zum Schauplatz seiner Taten erwählen muß, ist eine merkwürdige Mischung von ideenfremd blühender Organik und erstarrter Konvention derselben Ideen, die in seiner Seele ihr rein transzendentes Leben leben. Daraus folgt die Möglichkeit seines zugleich spontanen und ideologischen Handelns: die Welt, die er vorfindet, ist nicht nur voll von Leben, sondern auch von dem Schein gerade jenes Lebens, das in ihm als das einzig Wesentliche lebendig ist. Aus dieser Mißverstehbarkeit der Welt folgt aber auch die Intensität seines grotesken Vorbeihandelns an ihr, sobald er an sie herantritt: der Schein der Idee verflattert vor dem wahnsinnigen Antlitz des in sich erstarrten Ideals, und das wirkliche Wesen der seienden Welt, die sich selbst erhaltende, ideenlose Organik nimmt ihre, ihr zukommende, alles beherrschende Stellung ein.

Hier offenbart sich am deutlichsten der ungöttliche, der dämonische Charakter dieses Besessenseins, zugleich aber seine, ebenfalls dämonische, verwirrende und faszinierende Ähnlichkeit mit dem Göttlichen: die Seele des Helden ist ruhend, geschlossen und in sich vollendet, wie ein Kunstwerk oder wie eine Gottheit; diese Wesensart kann sich aber in der Außenwelt nur in inadäquaten Abenteuern, die nur für die eigene, maniakalische Abgesperrtheit in sich keine widerlegende Kraft haben, äußern; und ihre kunstwerkhafte Isolation trennt die Seele nicht nur von jeder äußeren Wirklichkeit, sondern auch von allen, vom Dämon nicht ergriffenen Gebieten in der Seele selbst. So wird das Maximum an erlebt erreichtem Sinn zum Maximum an Sinnlosigkeit: die Erhabenheit zum Wahnsinn, zur Monomanie. Und diese Seelenstruktur muß die mögliche Handlungsmasse vollständig atomisieren. Wenn auch, wegen des rein reflexiven Charakters dieser Innerlichkeit, die äußere Wirklichkeit von ihr ganz unberührt bleibt und »ganz so wie sie ist« bei jeder Handlung des Helden als Gegenschlag in Erscheinung tritt, so ist sie eben deshalb eine an sich vollkommen träge, formlose und sinnlose Masse, der jede Fähigkeit zum planvollen und einheitlichen Gegenspiel ganz abgeht, aus der die dämonische Abenteuerlust des Helden willkürlich und zusammenhanglos jene Momente auswählt, an denen sie sich bewähren will. So bedingen sich die Starrheit der Psychologie und der in isolierten Abenteuern atomisierte Charakter der Handlung wechselseitig und lassen die Gefahr dieses Romantypus, schlechte Unendlichkeit und Abstraktheit, ganz klar hervortreten.

Und es ist nicht nur der geniale Takt des Cervantes, dessen Werk die ewige Objektivation dieser Struktur ist, der diese Gefahr mit seinem undurchdringbar tiefen und leuchtend sinnlichen Verweben von Göttlichkeit und Wahnsinn in der Seele des Don Quixote überwunden hat,

sondern auch der geschichtsphilosophische Augenblick, in dem sein Werk geschaffen wurde. Es ist mehr als ein historischer Zufall, daß der »Don Quixote« als Parodie auf die Ritterromane gemeint war und seine Beziehung zu ihnen ist eine mehr als essayistische. Der Ritterroman war dem Schicksal jeder Epik verfallen, die rein aus dem Formalen heraus eine Form aufrechterhalten und fortsetzen wollte, nachdem die transzendentalen Bedingungen ihrer Existenz von der geschichtsphilosophischen Dialektik bereits gerichtet waren: er verlor seine Wurzeln im transzendenten Sein und die Formen, die nichts mehr immanent zu machen hatten, mußten verkümmern, abstrakt werden, weil ihre zum Gegenstandschaffen bestimmte Kraft sich an der eigenen Gegenstandslosigkeit verheben mußte; es entstand an Stelle einer großen Epik eine Unterhaltungslektüre. Aber hinter dem leeren Gehäuse dieser toten Formen stand einst eine reine und echte, wenn auch problematische große Form: die Ritterepik des Mittelalters. Diese ist der merkwürdige Fall für die Möglichkeit einer Romanform in einem Zeitalter, dessen Gottgesichertheit eine Epopöe möglich gemacht und gefordert hat. Die große Paradoxie des christlichen Kosmos ist, daß der Zerrissenheit und der normativen Unvollendung der diesseitigen Welt, ihrem Verfallensein an Verirrung und Sünde die ewig seiende Erlöstheit, die ewig gegenwärtige Theodizee im jenseitigen Leben gegenübersteht. Dante gelang es, diese Zweiwelten-Totalität in die rein eposartige Form der »Divina Commedia« aufzufangen, die anderen Epiker, die im Diesseits blieben, mußten das Transzendente in künstlerisch unberührter Transzendenz verharren lassen, konnten also bloß sentimentalisch gefaßte, bloß gesuchte und die seiende Sinnesimmanenz entbehrende Lebenstotalitäten — Romane und nicht Epopöen — schaffen. Das Einzigartige dieser Romane, ihre Traumschönheit und Zaubergrazie, besteht darin, daß alles Suchen in ihnen doch nur der Schein eines Suchens ist, daß jede Verirrung ihrer Helden von einer unfaßlichen, metaformellen Gnade geführt und gesichert wird, daß in ihnen der Abstand, seine gegenständliche Realität verlierend, zum dunkel-schönen Ornament und der ihn überwindende Sprung zur tanzartigen Gebärde wird, beide also zu rein dekorativen Elementen. Diese Romane sind eigentlich große Märchen, denn die Transzendenz ist in ihnen nicht aufgefangen, immanent gemacht und in die gegenstandschaffende, transzendentale Form aufgenommen, sondern verharrt in ihrer ungeschwächten Transzendenz; nur ihr Schatten füllt dekorativ die Risse und Abgründe des diesseitigen Lebens aus und verwandelt dessen Materie — wegen der dynamischen Homogeneität jedes wahren Kunstwerks — in eine ebenfalls aus Schatten gewobene Substanz. In den homerischen Epen umfaßte die Allherrschaft der rein menschlichen

Kategorie des Lebens sowohl die Menschen wie die Götter und machte aus diesen rein menschliche Wesen. Mit der gleichen Allgewalt beherrscht hier das unfaßbare, göttliche Prinzip das Menschenleben und seine über sich hinausweisende Ergänzungsbedürftigkeit; diese Flächenhaftigkeit nimmt den Menschen das Relief, verwandelt sie in reine Oberfläche.

Diese gesicherte und abgerundete Irrationalität des ganzen gestalteten Kosmos läßt den durchscheinenden Schatten Gottes als etwas Dämonisches erscheinen: aus der Perspektive dieses Lebens kann er nicht begriffen und eingeordnet werden, kann sich also nicht als Gott offenbaren; und wegen der auf das diesseitige Leben angelegten Gestaltung ist es nicht möglich, wie bei Dante, von Gott aus die konstitutive Einheit des gesamten Seins aufzufinden und aufzuzeigen. Die Ritterromane, gegen die der »Don Quixote« als Polemik und Parodie entstanden ist, haben diese transzendente Beziehung verloren, und nach dem Verlust dieser Gesinnung — sofern aus der ganzen Welt, wie bei Ariosto, nicht ein ironisch schönes, reines Spiel geworden ist — mußte aus der geheimnisvollen und märchenhaften Oberfläche etwas banal Oberflächliches werden. Cervantes' gestaltende Kritik dieser Trivialität findet den Weg zu den geschichtsphilosophischen Quellen dieses Formtypus wieder: das subjektiv nicht erfaßbare, objektiv gesicherte Sein der Idee hat sich in ein subjektiv klares und fanatisch festgehaltenes, aber die objektive Beziehung entbehrendes Sein verwandelt; aus dem Gott, der wegen der Unangemessenheit des ihn aufnehmenden Materials nur wie ein Dämon erscheinen konnte, ist in Wahrheit ein Dämon geworden, der in der von der Vorsehung verlassenen, die transzendentale Orientierung entbehrenden Welt die Rolle Gottes zu spielen sich anmaßt. Und die Welt, die er meint, ist dieselbe, die früher von Gott zum gefährlichen aber wundervollen Zaubergarten verwandelt wurde, nur daß sie von bösen Dämonen in Prosa verzaubert die Rückverwandlung durch das glaubende Heldentum ersehnt; wovor man sich in der Märchenwelt nur hüten mußte, um die gütige Verzauberung nicht aufzuheben, ist hier zur positiven Tat, zum Kampf um das daseiende, nur eines erlösenden Wortes harrende Paradies der Märchenwirklichkeit geworden.

So steht dieser erste große Roman der Weltliteratur am Anfang der Zeit, wo der Gott des Christentums die Welt zu verlassen beginnt; wo der Mensch einsam wird und nur in seiner, nirgends beheimateten Seele den Sinn und die Substanz zu finden vermag; wo die Welt aus ihrem paradoxen Verankertsein im gegenwärtigen Jenseits losgelassen, ihrer immanenten Sinnlosigkeit preisgegeben wird; wo die Macht des Bestehenden — verstärkt durch die nunmehr zum bloßen Sein degradierten

utopischen Bindungen — zu unerhörter Größe erwächst und einen rasenden und anscheinend ziellosen Kampf gegen die aufsteigenden, noch unfaßlichen, zur Selbstenthüllung und zum Weltdurchdringen unfähigen Kräfte führt. Cervantes lebt in der Periode der letzten, großen und verzweifelten Mystik, des fanatischen Versuchs einer Erneuerung der versinkenden Religion aus sich selbst; in der Periode der in mystischen Formen aufsteigenden neuen Welterkenntnis; in der letzten Periode von wahrhaft erlebten aber bereits zielverlorenen, suchenden und versucherischen, okkulten Bestrebungen. Es ist die Periode der freigelassenen Dämonie, die Periode der großen Verwirrung der Werte bei noch bestehendem Wertsystem. Und Cervantes, der gläubige Christ und der naiv-loyale Patriot, hat gestaltend das tiefste Wesen dieser dämonischen Problematik getroffen: daß das reinste Heldentum zur Groteske, der festeste Glauben zum Wahnsinn werden muß, wenn die Wege zu seiner transzendentalen Heimat ungangbar geworden sind; daß der echtesten und heldenhaftesten, subjektiven Evidenz keine Wirklichkeit entsprechen muß. Es ist die tiefe Melancholie des historischen Ablaufs, des Vergehens der Zeit, die daraus spricht, daß ewige Inhalte und ewige Haltungen ihren Sinn verlieren, wenn ihre Zeit vorbei ist; daß die Zeit über ein Ewiges hinweggehen kann. Es ist der erste große Kampf der Innerlichkeit gegen die prosaische Niedertracht des äußeren Lebens und der einzige Kampf, in dem es ihr gelungen ist, nicht nur unbefleckt aus dem Kampf herauszugehen, sondern selbst ihren siegreichen Gegner mit dem Glanz ihrer siegreichen, wenn auch freilich selbstironischen Poesie zu umgeben.

»Don Quixote« mußte, wie übrigens fast jeder wahrhaft große Roman, die einzige bedeutende Objektivation seines Typus bleiben. Dieses Ineinander von Poesie und Ironie, von Erhabenheit und Groteske, von Göttlichkeit und Monomanie war so stark an den damals vorgefundenen Stand des Geistes gebunden, daß derselbe Typus von Geistesstruktur sich in anderen Zeitaltern anders und niemals mehr mit derselben epischen Bedeutsamkeit zeigen mußte. Die Abenteuerromane, die seine rein künstlerische Form übernommen haben, sind gerade so ideenlos geworden, wie seine unmittelbaren Vorgänger, die Ritterromane. Auch sie haben die einzig fruchtbare Spannung, die transzendentale verloren und sie entweder durch eine rein gesellschaftliche ersetzt oder in einer Abenteuerlust um der Abenteuer willen das bewegende Prinzip der Handlung gefunden. In beiden Fällen war, trotz der wirklich großen Begabung mancher dieser Dichter, einer letzthinigen Trivialität, einer immer stärkeren Annäherung des großen Romans an die Unterhaltungslektüre und dem schließlichen

Ankommen in ihr doch nicht zu entgehen. Mit dem immer zunehmenden Prosaisch-Werden der Welt, mit dem Entweichen der aktiven Dämonen, die immer mehr dem dumpfen Widerstand einer ungeformten Masse gegen jede Innerlichkeit die Szene der Kämpfe überlassen, entsteht das Dilemma für die dämonische Verengerung der Seele: entweder jede Beziehung zu dem Komplex »Leben« oder das unmittelbare Gewurzeltsein in der wahrhaften Ideenwelt aufzugeben.

Den ersten Weg ist das große Drama des deutschen Idealismus gegangen. Der abstrakte Idealismus hat jede, wenn auch noch so inadäquate Beziehung zum Leben verloren; um aus seiner Subjektivität herauszukommen und sich an Kampf und Untergang zu bewähren, bedurfte er der reinen Wesenssphäre des Dramas: für Innerlichkeit und Welt ist das Vorbeihandeln aneinander so groß geworden, daß es sich nur in einer eigens für ihre Zusammenfügung angelegten und konstruierten, dramatischen Wirklichkeit als Totalität gestalten ließ. Der künstlerisch so bedeutende Versuch Kleists im »Michael Kohlhaas« zeigt, wie sehr für die damalige Weltlage die Psychologie des Helden zur rein individuellen Pathologie, die epische Form zur novellistischen werden mußte. In dieser, wie in jeder dramatischen Formung muß das tiefe Ineinander von Erhabenheit und Groteske verschwinden und einer reinen Erhabenheit Platz machen: die Zuspitzung auf Monomanie und die Übersteigerung der Abstraktion — der Idealismus wird notwendig immer dünner, inhaltsloser, immer stärker ein Idealismus »überhaupt« — ist so groß, daß die Gestalten ganz an der Grenze der unfreiwilligen Komik wandeln und der kleinste Versuch, sie ironisch zu nehmen, müßte, die Erhabenheit aufhebend, sie in unerfreulich komische Figuren verwandeln. (Brand, Stockmann und Gregers Werle sind erschreckende Beispiele dieser Möglichkeit.) Darum lebt der echtest geborene Enkel Don Quixotes, der Marquis Posa in einer ganz anderen Form als sein Ahnherr, und die künstlerischen Schicksalsprobleme dieser so tief verwandten Seelen haben miteinander gar nichts mehr gemein.

Wenn aber die Verengerung der Seele etwas rein Psychologisches ist, wenn sie jede sichtbare Beziehung zum Sein der Ideenwelt verloren hat, so ist ihr auch die Fähigkeit, tragender Mittelpunkt einer epischen Totalität zu werden, abhanden gekommen; die Unangemessenheit der Beziehung zwischen Mensch und Außenwelt steigert sich noch an Intensität, aber zu der tatsächlichen Unangemessenheit, die im »Don Quixote« nur das groteske Gegenstück einer stetig geforderten und zu fordernden seinsollenden Angemessenheit war, tritt noch die ideelle hinzu: die Berührung ist eine rein peripherische geworden und der

so angelegte Mensch zur notwendigen Nebenfigur, der die Totalität ziert, auszubauen hilft, aber immer nur Baustein ist, nie Mittelpunkt. Die künstlerische Gefahr, die sich aus dieser Lage ergibt, liegt darin, daß das nun zu suchende Zentrum etwas Wertbetontes und Sinnvolles aber die Lebensimmanenz doch nicht Transzendierendes sein muß. Die Veränderung der transzendentalen Einstellung hat also zur künstlerischen Folge, daß die Quelle des Humors nicht mehr dieselbe ist, wie die der Poesie und Erhabenheit. Die grotesk gestalteten Menschen werden entweder zur harmlosen Komik erniedrigt oder die Verengerung ihrer Seele, ihre alles andere vertilgende Konzentration auf einen Punkt des Daseins, der aber nichts mehr mit der Ideenwelt zu tun hat, muß sie zur reinen Dämonie führen; aus ihnen, wenn auch humoristisch behandelte, Vertreter des schlechten Prinzips oder der reinen Ideenlosigkeit machen. Diese Negativität der künstlerisch wichtigsten Gestalten erfordert ein positives Gegengewicht und — zum tiefen Unglück des modernen humoristischen Romans — konnte dieses »Positive« nur die Objektivation einer bürgerlichen Wohlanständigkeit sein. .Denn eine wirkliche Beziehung dieses »Positiven« auf die Ideenwelt müßte die Lebensimmanenz des Sinnes und damit die Romanform sprengen; konnte doch auch Cervantes (und von seinen Nachfolgern etwa Sterne) gerade nur durch die Einheit von Erhabenheit und Humor, von Verengerung der Seele und Beziehung zur Transzendenz die Immanenz herstellen. Hier ist der künstlerische Grund, der die an humoristischen Gestalten so unendlich reichen Romane von Dickens letzten Endes so flach und spießbürgerlich erscheinen läßt: die Notwendigkeit, als Helden Idealtypen einer sich mit der heutigen bürgerlichen Gesellschaft innerlich konfliktlos abfindenden Menschlichkeit zu gestalten, und um ihrer poetischen Wirkung willen, die hierzu erforderlichen Eigenschaften mit dem zweifelhaften, erzwungenen oder für sie inadäquaten Glanz der Poesie zu umhüllen. Darum sind aller Wahrscheinlichkeit nach Gogols »Tote Seelen« ein Fragment geblieben: es war von vornherein unmöglich für die künstlerisch so glückliche und fruchtbare aber »negative« Gestalt Tschitschikows ein »positives« Gegengewicht zu finden; und für das Schaffen einer wahrhaften Totalität, die die echt epische Gesinnung Gogols erfordert hat, war ein solcher Ausgleich unbedingt notwendig: ohne ihn hätte sein Roman keine epische Objektivität, keine epische Wirklichkeit erlangen können, hätte ein subjektiver Aspekt, eine Satire oder ein Pamphlet bleiben müssen.

Die äußere Welt ist so ausschließlich konventionell geworden, daß sich alles, das Positive wie das Verneinte, das Humorvolle wie das Poetische, nur innerhalb dieser Sphäre abspielt. Das dämonisch Humorvolle ist nichts anderes als die verzerrte Übersteigerung von gewissen

Seiten der Konvention oder ihre immanent und darum ebenfalls konventionell bleibende Verneinung oder Bekämpfung; und das »Positive« ist ein sich Abfindenkönnen mit ihr, der Anschein eines organischen Lebens innerhalb der von der Konvention genau bestimmten Grenzen. (Man verwechsle nicht mit dieser geschichtsphilosophisch-materiell bedingten Konventionalität des modernen humoristischen Romans die formgeforderte und darum zeitlose Bedeutung der Konvention in der dramatischen Komödie. Konventionelle Formen des gesellschaftlichen Lebens sind für diese nur formell-symbolische Abschlüsse der intensiv gerundeten, dramatischen Wesenssphäre. Das Heiraten sämtlicher Hauptpersonen, mit Ausnahme der entlarvten Heuchler und Verbrecher, das die großen Komödien abschließt, ist geradeso eine rein symbolische Zeremonie wie der Tod der Helden am Schluß der Tragödie: beide sind nichts als sinnfällige Marksteine der Grenze, die scharfen Konturen, die die statuenhafte Wesenhaftigkeit der dramatischen Form erfordert. Es ist bezeichnend, daß mit dem Erstarken der Konvention im Leben und in der Epik die Komödien immer unkonventionellere Schlüsse erhalten. »Der zerbrochene Krug« und der »Revisor« können noch die alte Form der Entlarvung gebrauchen, die »Parisienne« — von Hauptmanns oder Shaws Komödien ganz zu schweigen — ist schon gerade so umrißlos und unabgeschlossen, wie die zeitgenössischen, ohne Tod schließenden Tragödien.)

Balzac hat einen völlig anderen Weg zur rein epischen Immanenz eingeschlagen. Für ihn ist die hier bezeichnende, subjektiv-psychologische Dämonie etwas schlechthin Letztes: sie ist das Prinzip jedes wesentlichen, sich in epischen Taten objektivierenden, menschlichen Handelns; ihre inadäquate Beziehung zur objektiven Welt ist zur äußersten Intensität gesteigert, aber diese Steigerung erfährt einen rein immanenten Gegenschlag: die Außenwelt ist eine rein menschliche und ist im Wesentlichen von Menschen, die eine ähnliche Geistesstruktur, wenn auch mit ganz anderen Richtungen und Inhalten aufweisen, bevölkert. Dadurch wird diese dämonische Indäquatheit, diese endlose Reihe von schicksalschweren Vorbeihandeln der Seelen aneinander, zum Wesen der Wirklichkeit; es entsteht jenes merkwürdige unendliche und unübersichtliche Gewühl von Verflochtenheit der Schicksale und der einsamen Seelen, das das Einzigartige dieser Romane ausmacht. Durch diese paradoxe Homogeneität des Stoffes, die aus der extremen Heterogeneität seiner Elemente entstanden ist, wird die Sinnesimmanenz gerettet. Die Gefahr einer abstrakten, schlechten Unendlichkeit wird durch die große novellistische Konzentration der Begebenheiten und ihre derart erreichte, echt epische Bedeutsamkeit aufgehoben.

Dieser endgültige Sieg der Form ist aber nur für jede einzelne Er-

zählung und nicht für das Ganze der »*Comédie humaine*« errungen. Es ist wahr, seine Voraussetzungen sind da: die großartige Einheit ihres allesumfassenden Stoffes. Auch ist diese Einheit durch das immer erneute Auftreten und Untertauchen der Gestalten im unendlichen Chaos dieser Erzählungen nicht nur verwirklicht, sondern hat eine Erscheinungsart gefunden, die dem innersten Wesen dieses Stoffes vollständig angemessen ist: die der chaotischen, der dämonischen Irrationalität; und die inhaltliche Erfüllung dieser Einheit ist die der echten, großen Epik: die Totalität einer Welt. Aber diese Einheit ist letzten Endes doch keine rein aus der Form geborene: das, was das Ganze wirklich zum Ganzen macht, ist doch nur das stimmungsmäßige Erleben eines gemeinsamen Lebensgrundes und die Erkenntnis, daß dieses Erleben auf das Wesenhafte des heutigen Lebens auftrifft. Episch gestaltet ist doch nur das Einzelne, das Ganze ist nur zusammengefügt; die schlechte Unendlichkeit, die in jedem Teil überwunden wurde, kehrt sich gegen das Ganze als einheitliche, epische Gestaltung: ihre Totalität beruht auf Prinzipien, die der epischen Form transzendent sind, auf Stimmung und Erkenntnis, nicht auf Handlung und auf Helden, und kann deshalb nicht in sich vollendet und abgerundet sein. Kein Teil hat vom Ganzen aus gesehen eine wirkliche, organische Notwendigkeit der Existenz, es könnte fehlen und dem Ganzen würde nichts abgehen, unzählige neue Teile könnten noch hinzukommen und keine innere Vollständigkeit würde sie als nunmehr überflüssige von sich weisen. Diese Totalität ist die Ahnung eines Lebenszusammenhanges, der hinter jeder einzelnen Erzählung als großer lyrischer Hintergrund fühlbar wird; er ist nicht problematisch und in schweren Kämpfen erfochten, wie der der großen Romane, sondern ist — in seiner lyrischen, das Epische transzendierenden Wesensart — naiv und unproblematisch, aber das, was ihn zur Romantotalität unausreichend macht, gestattet ihm noch viel weniger seine Welt als Epopöe zu konstituieren.

Allen diesen Formungsversuchen ist das Statische der Psychologie gemeinsam, die Verengerung der Seele ist als abstraktes Apriori unveränderlich gegeben. Darum war es natürlich, daß der Roman des neunzehnten Jahrhunderts, mit seinen Tendenzen zu psychologischer Bewegtheit und psychologistischer Auflösung, immer mehr von diesem Typus abkam und die Ursache der Unangemessenheit von Seele und Wirklichkeit in entgegengesetzten Richtungen suchte. Nur ein großer Roman, Pontoppidans »Hans im Glück« stellt den Versuch dar, diese Seelenstruktur zentral zu nehmen und in Bewegung und Entwicklung darzustellen. Durch diese Problemstellung ist eine völlig neue Kompositionsart gegeben: der Ausgangspunkt, das völlig sichere Gebunden-

sein des Subjekts an das transzendente Wesen ist zum Endziel, die dämonische Tendenz der Seele, sie von allem, was dieser Apriorität nicht entspricht, völlig abzutrennen, zur wirklichen Tendenz geworden. Während im »Don Quixote« der Grund aller Abenteuer die innere Sicherheit des Helden und die inadäquate Haltung der Welt ihr gegenüber war, so daß dem Dämonischen eine positive, treibende Rolle zukam, liegt hier die Einheit von Grund und Ziel verborgen, das Nicht-Entsprechen von Seele und Wirklichkeit wird rätselhaft und scheinbar völlig irrationell, denn die dämonische Verengerung der Seele zeigt sich nur negativ, im Fallen-lassen-müssen jedes Errungenen, weil es doch nicht »das« ist, was nottut, weil es breiter, empirischer, lebenhafter ist, als was die Seele zu suchen auszog. Während dort die Vollendung des Lebenskreislaufs die bunte Wiederholung desselben Abenteuers und sein Sich-Ausbreiten zum allesenthaltenden Mittelpunkt der Totalität war, hat hier die Bewegung des Lebens eine eindeutige und bestimmte Richtung: zur Reinheit der rein zu sich gekommenen Seele, die aus ihren Abenteuern gelernt hat, daß nur sie selbst — in einer starren Abgeschlossenheit in sich selbst — ihrem tiefsten, alles beherrschenden Instinkte entsprechen kann; daß jeder Sieg über die Wirklichkeit eine Niederlage für die Seele ist, denn er verstrickt sie immer, bis zum Untergang, im Wesensfremden; daß jeder Verzicht auf ein erobertes Stück Wirklichkeit in Wahrheit ein Sieg ist, ein Schritt zur Eroberung des illusionsfrei gewordenen Selbst. Darum steckt die Ironie Pontoppidans darin, daß er seinen Helden überall siegen läßt, daß aber eine dämonische Gewalt ihn zwingt, alles Errungene als wertlos und uneigentlich anzusehen und es augenblicklich, sobald er es besitzt, fahren zu lassen. Und die merkwürdige innere Spannung entsteht daraus, daß der Sinn dieser negativen Dämonie sich erst am Schluß, bei erreichter Resignation des Helden, zu enthüllen vermag, um dem ganzen Leben eine retrospektive Klarheit der Sinnesimmanenz zu verleihen. Die deutlich gewordene Transzendenz dieses Abschlusses und ihre hier sichtbar werdende prästabilierte Harmonie zu der Seele werfen einen Schein der Notwendigkeit auf jede vorangegangene Verirrung, ja von ihnen aus gesehen, dreht sich die Bewegungsbeziehung von Seele und Welt um: es scheint als ob der Held immer derselbe geblieben wäre und als solcher ruhig in sich ruhend dem Vorbeiziehen der Ereignisse zugesehen hätte; als ob die ganze Handlung nur darin bestanden wäre, daß die Schleier, die diese Seele verhüllten, weggezogen wurden. Der dynamische Charakter der Psychologie wird als bloß scheinbare Dynamik enthüllt, jedoch — und darin liegt die große Meisterschaft Pontoppidans — erst nachdem sie mit ihrem Schein der Bewegung die Reise durch

eine bewegte und lebendige Lebenstotalität ermöglicht hat. Daraus entsteht die isolierte Stellung dieses Werkes inmitten der modernen Romane: seine an die Alten gemahnende strenge Handlungsmäßigkeit, seine Abstinenz von jeder bloßen Psychologie; und stimmungsgemäß: die weite Entfernung, die die Resignation als Endgefühl dieses Romans von der enttäuschten Romantik anderer gleichzeitiger Werke besitzt.

2.

Für den Roman des neunzehnten Jahrhunderts ist der andere Typus der notwendig inadäquaten Beziehung zwischen Seele und Wirklichkeit wichtiger geworden: die Unangemessenheit, die daraus entsteht, daß die Seele breiter und weiter angelegt ist als die Schicksale, die ihr das Leben zu bieten vermag. Der entscheidende Strukturunterschied, der sich daraus ergibt, ist, daß es sich hier nicht um ein abstraktes Apriori dem Leben gegenüber handelt, das sich in Taten realisieren will und dessen Konflikte mit der Außenwelt die Fabel ergeben, sondern um eine in sich mehr oder weniger vollendete, inhaltlich erfüllte, rein innerliche Wirklichkeit, die mit der äußeren in Wettbewerb tritt, ein eigenes, reiches und bewegtes Leben hat, das sich in spontaner Selbstsicherheit für die einzig wahre Realität, für die Essenz der Welt hält, und dessen gescheiterter Versuch diese Gleichsetzung zu verwirklichen den Gegenstand der Dichtung abgibt. Es handelt sich hier also um ein konkretes, qualitatives und inhaltliches Apriori der Außenwelt gegenüber, um den Kampf zweier Welten, nicht um den der Wirklichkeit mit dem Apriori überhaupt. Das Auseinanderfallen von Innerlichkeit und Welt wird aber dadurch noch stärker. Das Kosmosartige der Innerlichkeit macht sie in sich ruhend und selbstgenügsam: während der abstrakte Idealismus, um überhaupt existieren zu können, sich in Handlung umsetzen, mit der Außenwelt in Konflikt geraten mußte, scheint hier die Möglichkeit eines Ausweichens nicht von vornherein ausgeschlossen. Denn ein Leben, das alle Lebensinhalte aus Eigenem hervorzubringen vermag, kann rund und vollendet sein, auch wenn es sich niemals mit der äußeren, der fremden Wirklichkeit berührt. Während also für die psychische Struktur des abstrakten Idealismus eine übermäßige und durch nichts gehemmte Aktivität nach außen hin bezeichnend war, ist hier mehr eine Tendenz zur Passivität vorhanden, die Tendenz äußeren Konflikten und Kämpfen eher auszuweichen, als sie aufzunehmen; die Tendenz alles, was die Seele betrifft, rein in der Seele zu erledigen.

Freilich: in dieser Möglichkeit liegt die entscheidende Problematik dieser Romanform, der Verlust der epischen Versinnbildlichung, die

Auflösung der Form in ein nebelhaftes und ungestaltetes Nacheinander von Stimmungen und Reflexionen über Stimmungen, der Ersatz der sinnlich gestalteten Fabel durch psychologische Analyse. Diese Problematik wird noch dadurch gesteigert, daß die Außenwelt, die mit dieser Innerlichkeit in Berührung kommt, dem Verhältnis der beiden entsprechend, vollständig atomisiert oder amorph, jedenfalls aber jedes Sinnes bar sein muß. Sie ist eine ganz von der Konvention beherrschte Welt, die wirkliche Erfüllung des Begriffs der zweiten Natur: ein Inbegriff sinnesfremder Gesetzlichkeiten, von denen aus keine Beziehung zur Seele gefunden werden kann. Damit müssen aber alle gebildeartigen Objektivationen des sozialen Lebens jede Bedeutung für die Seele verlieren. Selbst ihre paradoxe Bedeutung, als notwendiger Schauplatz und Versinnlichung der Begebenheiten, bei einer Wesenlosigkeit im letzten Wesenskerne, können sie nicht beibehalten; der Beruf verliert jede Wichtigkeit für das innere Geschick des einzelnen Menschen; Ehe, Familie und Klasse für das ihrer Beziehungen untereinander. Don Quixote wäre undenkbar ohne seine Zugehörigkeit zum Ritterstande und seine Liebe ohne die Anbetungskonvention der Troubadoure; in der »*Comédie humaine*« konzentriert sich und objektiviert sich die dämonische Besessenheit aller Menschen in die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens, und selbst wenn diese in Pontoppidans Roman als für die Seele unwesentlich entlarvt werden, so macht gerade der Kampf um sie — die Einsicht ihrer Unwesentlichkeit und der Kampf um ihr Verwerfen — den Lebensprozeß aus, der die Handlung des Werks erfüllt. Hier aber hat jede dieser Beziehungen von vornherein aufgehört. Denn die Erhebung der Innerlichkeit zu einer völlig selbständigen Welt ist nicht bloß eine seelische Tatsache, sondern ein entscheidendes Werturteil über die Wirklichkeit: diese Selbstgenügsamkeit der Subjektivität ist ihre verzweifelteste Notwehr, das Aufgeben jedes bereits a priori als aussichtslos und nur als Erniedrigung angesehenen Kampfes um ihre Realisierung in der Welt außer ihr.

Diese Stellungnahme ist eine so extreme Steigerung des Lyrischen, daß sie nicht einmal mehr eines rein lyrischen Ausdrucks fähig ist. Denn auch die lyrische Subjektivität erobert für ihre Symbole die Außenwelt; wenn diese auch eine selbstgeschaffene ist, so ist sie die einzig mögliche, sie steht, als Innerlichkeit, nie polemisch-ablehnend der ihr zugeordneten Außenwelt gegenüber, nie flüchtet sie in sich selbst um diese zu vergessen, sondern willkürlich erobernd greift sie Bruchstücke aus diesem atomisierten Chaos heraus und verschmilzt sie — alle Ursprünge vergessen machend — in das neu entstandene, lyrische Kosmos der reinen Innerlichkeit. Die epische Innerlichkeit ist aber immer reflektiert,

sie realisiert sich in einer bewußten und abstandsvollen Weise, im Gegensatz zur naiven Abstandslosigkeit der echten Lyrik. Darum sind ihre Ausdrucksmittel sekundäre: Stimmung und Reflexion; Ausdrucksmitel, die den scheinbaren Ähnlichkeiten vom Trotz dem Wesen der reinen Lyrik völlig fremd sind. Es ist wahr: Stimmung und Reflexion sind konstitutive Aufbauelemente der Romanform, ihre formelle Bedeutung ist aber gerade dadurch bestimmt, daß in ihnen das regulative Ideensystem, das der ganzen Wirklichkeit zugrunde liegt, offenbar werden kann und durch ihre Vermittlung gestaltet wird; also darin, daß sie eine positive, wenn auch problematische und paradoxe Beziehung auf die Außenwelt haben. Zum Selbstzweck geworden muß ihr undichterischer Charakter kraß und jede Form zersetzend auftreten.

Dieses ästhetische Problem ist jedoch in seinen letzten Wurzeln ein ethisches; seine künstlerische Lösung hat deshalb — den Formgesetzen des Romans entsprechend — das Überwinden der ethischen Problematik, die es verursacht, zur Voraussetzung. Die hierarchische Frage von Über- und Unterordnungsverhältnis zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit ist das ethische Problem der Utopie; die Frage, inwiefern ein Besserdenkenkönnen der Welt sich ethisch rechtfertigen läßt, inwiefern darauf, als Ausgangspunkt der Lebensgestaltung, sich ein Leben aufbauen läßt, das rund in sich ist und nicht, wie Hamann sagt, ein Loch bekam, statt ein Ende zu nehmen. Vom Standpunkt der epischen Form ist dieses Problem so zu stellen: kann diese abgeschlossene Korrektur der Wirklichkeit sich in Taten umsetzen, die, unabhängig vom äußeren Gelingen oder Versagen, das Recht des Individuums auf diese Selbstherrlichkeit beweisen; die die Gesinnung, aus der sie getan wurden, nicht kompromittieren? Das rein künstlerische Schaffen einer Wirklichkeit, die dieser Traumwelt entspricht oder ihr wenigstens angemessener ist als die tatsächlich vorgefundene, ist nur eine scheinbare Lösung. Denn die utopische Sehnsucht der Seele ist nur dann eine echtgeborene, nur dann würdig, Mittelpunkt einer Weltgestaltung zu werden, wenn sie bei dem gegenwärtigen Stand des Geistes, oder, was dasselbe besagt, in einer gegenwärtig vorstellbaren und gestaltbaren, vergangenen oder mythischen Welt überhaupt unerfüllbar ist. Ist eine Welt der Erfüllung zu finden, so beweist dies, daß die Unzufriedenheit mit der Gegenwart ein artistisches Mäkeln an dessen äußeren Formen war, eine dekorative Hingezogenheit zu Zeiten, die ein großzügigeres Linienziehen oder eine buntere Farbenpracht ermöglichen. Diese Sehnsucht ist freilich erfüllbar, aber ihre Erfüllung zeigt ihre innere Leere in der Ideenlosigkeit der Gestaltung auf, wie sie etwa in den so gut erzählten Romanen Walter Scotts zutage tritt. Sonst hilft die Flucht vor der Gegenwart für das

entscheidende Problem gar nichts; in der monumentalen oder dekorativen, distanzierten Gestaltung werden dieselben Probleme — oft tiefe und künstlerisch unlösbare Dissonanzen zwischen Gebärde und Seele, zwischen äußerem Geschick und innerem Schicksal schaffend — sichtbar. Salambo oder C. F. Meyers allerdings novellistisch angelegten Romane sind hierfür bezeichnende Beispiele. Das ästhetische Problem, die Verwandlung von Stimmung und Reflexion, von Lyrismus und Psychologie in echt epische Ausdrucksmittel, konzentriert sich deshalb um das ethische Grundproblem, um die Frage der notwendigen und möglichen Tat. Der Menschentypus dieser Seelenstruktur ist seinem Wesen nach eher ein kontemplativer als ein aktiver: seine epische Gestaltung ist also vor das Problem gestellt, wie sich dieses In-sich-zurück-ziehen oder zögerndes, rhapsodisches Handeln doch in Taten umzusetzen vermag; ihre Aufgabe ist, den Einheitspunkt von dem notwendigen Dasein und Sosein dieses Typus und von seinem notwendigen Scheitern gestaltend aufzudecken.

Das Vorherbestimmteste des Versagens ist das andere, objektive Hindernis der rein epischen Gestaltung: ob diese Schicksalsbestimmung bejaht oder verneint, beweint oder verhöhnt wird, immer ist die Gefahr einer subjektiv-lyrischen Stellungnahme zu den Geschehnissen an Stelle des normativ-epischen reinen Aufnehmens und Wiedergebens viel näherliegend, als es bei einem innerlich weniger von vornherein entschiedenen Kampf der Fall ist. Es ist die Stimmung der Desillusionsromantik, die diesen Lyrismus trägt und ernährt. Eine übersteigerte und überbestimmte Begehrlichkeit des Seinsollenden dem Leben gegenüber und eine verzweifelte Einsicht in die Vergeblichkeit dieser Sehnsucht; eine Utopie, die von vornherein ein schlechtes Gewissen und die Gewißheit der Niederlage hat. Und das Entscheidende an dieser Gewißheit ist ihre unlösbare Verknüpftheit mit dem Gewissen: die Evidenz, daß das Scheitern eine notwendige Folge ihrer eigenen, inneren Struktur ist, daß sie in ihrem besten Wesen und höchsten Werte zu Tode verurteilt ist. Darum ist die Stellungnahme sowohl zu dem Helden wie zu der Außenwelt eine lyrische: die Liebe und die Anklage, die Trauer, das Mitleid und der Hohn.

Die innere Wichtigkeit des Individuums hat den geschichtlichen Gipfelpunkt erreicht: es ist nicht mehr, wie im abstrakten Idealismus, als Träger von transzendenten Welten bedeutsam, sondern trägt ausschließlich in sich selbst seinen Wert, ja die Werte des Seins scheinen die Rechtfertigung ihres Geltens erst aus ihrer subjektiven Erlebtheit, aus ihrer Bedeutung für die Seele des Individuums zu schöpfen.

Si l'arche est vide où tu pensais trouver ta loi,
Rien n'est réel que ta danse:

Puisqu' elle n'a pas d'objet, elle est impérissable.
Danse pour le désert et danse pour l'espace.

(Henri Franck.)

Die Voraussetzung und der Preis dieser maßlosen Erhöhung des Subjekts ist jedoch der Verzicht auf jedwede Rolle in der Gestaltung der äußeren Welt. Die Desillusionsromantik folgt nicht nur zeitlich-geschichtlich auf den abstrakten Idealismus, sie ist auch begrifflich sein Erbe, die geschichtsphilosophisch auf ihn folgende Stufe im apriorischen Utopismus: dort wurde das Individuum, der Träger der utopischen Forderung an die Wirklichkeit, von ihrer rohen Kraft erdrückt; hier ist diese Niederlage die Voraussetzung der Subjektivität. Dort erwuchs aus der Subjektivität das Heldentum der streitbaren Innerlichkeit; hier erhält der Mensch infolge seiner inneren Möglichkeit zum dichterähnlichen Erleben und Lebengestalten die Befähigung zum Helden, zur Zentralgestalt der Dichtung zu werden. Dort sollte die äußere Welt nach dem Vorbilde der Ideale neu geschaffen werden; hier fordert eine sich als Dichtung vollendende Innerlichkeit von der Außenwelt, daß sie sich ihr als geeignetes Material der Selbstgestaltung hingebe. In der Romantik wird der dichterische Charakter jeder Apriorität der Wirklichkeit gegenüber bewußt: das von der Transzendenz abgeschnittene Ich erkennt in sich die Quelle von allem Seinsollenden und — als notwendige Folge — sich als das einzig würdige Material seiner Verwirklichung. Das Leben wird zur Dichtung, aber damit wird der Mensch zugleich der Dichter seines eigenen Lebens und der Zuschauer dieses Lebens als eines geschaffenen Kunstwerks. Diese Doppeltheit kann nur lyrisch gestaltet werden. Sobald sie in eine zusammenhängende Totalität eingestellt ist, wird das Versagenmüssen offenbar: die Romantik wird skeptisch, enttäuscht und grausam sich selbst und der Welt gegenüber: der Roman des romantischen Lebensgefühls ist der der Desillusionsdichtung. Die Innerlichkeit, der jeder Weg zum Sichauswirken versagt ist, staut sich nach innen, kann aber dennoch niemals endgültig auf das für immer Verlorene Verzicht leisten; denn wenn sie es auch wollte, das Leben versagt ihr jede Erfüllung dieser Art: es zwingt ihr Kämpfe und mit ihnen unabwendbare, vom Dichter vorausgesehene, vom Helden vorher empfundene Niederlagen auf.

Aus dieser Sachlage erwächst eine romantische Maßlosigkeit in allen Richtungen. Maßlos wird der innere Reichtum des rein Seelischen zur alleinigen Wesenhaftigkeit erhoben und mit einer gleich maßlosen Unerbittlichkeit das Belanglose seines Daseins im Ganzen der Welt aufgezeigt; die Vereinsamung der Seele, ihr Abgeschnittensein von jedem Halt und jeder Bindung wird ins Maßlose gesteigert und zugleich die

Abhängigkeit dieses Seelenzustandes von gerade dieser Weltlage mit schonungslosen Lichtern beleuchtet. Es ist, kompositionell, ein Maximum an Kontinuität erstrebt, denn nur in der durch nichts Äußeres durchbrochenen Subjektivität gibt es eine Existenz; die Wirklichkeit zerfällt jedoch in einander vollkommen heterogene Bruchstücke, die nicht einmal isoliert, wie die Abenteuer in »Don Quixote« eine sinnlich selbständige Valenz des Daseins besitzen. Sie leben alle nur von der erlebenden Stimmung Gnaden, aber diese selbe Stimmung wird durch das Ganze in ihrer reflexiven Nichtigkeit enthüllt. So muß hier alles verneint werden, denn jede Bejahung hebt das schwebende Gleichgewicht der Kräfte auf: die Bejahung der Welt gäbe dem ideenlosen Philistertum, dem stumpfen Sichabfindenkönnen mit dieser Wirklichkeit recht und ließe eine wohlfeile und glatte Satire entstehen; und die eindeutige Bejahung der romantischen Innerlichkeit müßte ein formloses Schwelgen in sich eitel bespiegelndem, sich frivol anbetendem, lyrischem Psychologisieren hervorbringen. Aber die beiden Prinzipien der Weltgestaltung sind einander zu feindlich heterogen, um gleichzeitig bejaht zu werden, wie dies in Romanen, die eine Möglichkeit zum Transzendieren auf die Epopöe hin besitzen, der Fall sein kann; und eine Verneinung beider, der einzig gegebene Weg der Gestaltung, erneuert und potenziert die Grundgefahr dieses Romantypus: Selbstauflösung der Form in einen trostlosen Pessimismus. Die notwendige Folge der als Ausdrucksmittel herrschenden Psychologie: die Zersetzung jedes voraussetzungslos-gewissen, menschlichen Wertes, die Aufdeckung seiner letzthinigen Nichtigkeit; und die ebenso notwendige Folge der Herrschaft der Stimmung: die ohnmächtige Trauer über eine an sich wesenlose Welt, das unwirksame und monotone Glänzen einer verwesenden Oberfläche, sind die rein artistischen Seiten dieser Sachlage.

Jede Form muß irgendwo positiv sein, um als Form Substanz zu bekommen. Die Paradoxie des Romans zeigt ihre große Fragwürdigkeit darin, daß die Weltlage und die Menschenart, die seinen formellen Anforderungen am meisten entgegenkommen, für die er die einzig angemessene Form ist, die Gestaltung vor fast unlösbare Aufgaben stellen. Jacobsens Desillusionsroman, der die Trauer darüber, daß »es so viel sinnlose Feinheit in der Welt gibt« in wundervollen, lyrischen Bildern ausspricht, zerfällt und zerflattert; und der Versuch des Dichters in dem heldenhaften Atheismus Niels Lyhnes, in dem kühnen Aufsichnehmen seiner notwendigen Einsamkeit, eine verzweifelte Positivität zu finden, wirkt als eine von außerhalb der eigentlichen Dichtung herbeigeholte Hilfe. Denn dieses Leben, das zur Dichtung werden

sollte und zum schlechten Fragment wurde, wird in der Gestaltung wirklich zu einem Scherbenberg; die Grausamkeit der Desillusion kann nur den Lyrismus der Stimmungen entwerten, den Menschen und den Geschehnissen kann sie doch keine Substanz und Schwere des Daseins verleihen. Es bleibt eine schöne aber schattenhafte Mischung von Schwelgen und Bitterkeit, von Trauer und Hohn, aber keine Einheit; Bilder und Aspekte, aber keine Lebenstotalität. Und Gontscharows Versuch durch eine positive Kontrastgestalt, die großartig, richtig und tief erschaute Figur Oblomows in eine Totalität einzustellen, mußte ebenfalls mißlingen. Vergebens fand der Dichter für die Passivität dieser Menschenart ein sinnlich so schlagend kräftiges Bild wie das ewige, hilflose Liegenbleiben Oblomows. Vor der Tiefe der Oblomowschen Tragik, der direkt und nur das Eigentliche im Innersten erlebt, jedoch an der kleinsten äußeren Wirklichkeit kläglich scheitern muß, wird das sieghafte Glück seines starken Freundes Stolz platt und trivial, aber er hat dennoch genügend Kraft und Gewicht um Oblomows Geschick ins Mesquine herabzuziehen: die schauererregende Komik dieser Heterogeneität von Innerem und Äußerem, die der im Bette liegende Oblomow offenbart, verliert mit dem Beginn der eigentlichen Handlung, dem Erziehungswerk des Freundes und dessen Mißlingen immer stärker ihre gestaltete Tiefe und Größe, sie wird immer mehr das gleichgültige Geschick eines von vornherein verlorenen Menschen.

Die größte Diskrepanz zwischen Idee und Wirklichkeit ist die Zeit: der Ablauf der Zeit als Dauer. Das tiefste und erniedrigendste Sich-nicht-bewähren-können der Subjektivität besteht weniger in dem vergeblichen Kampfe gegen ideenlose Gebilde und deren menschliche Vertreter, als darin, daß sie dem träg-stetigen Ablauf nicht Stand halten kann, daß sie von mühsam errungenen Gipfeln langsam aber unaufhaltsam herabgleiten muß, daß dieses unfaßbare, unsichtbar-bewegliche Wesen ihr allen Besitz allmählich entwindet und ihr — unbemerkt — fremde Inhalte aufzwingt. Darum ist es, daß nur die Form der transzendentalen Heimatlosigkeit der Idee, der Roman die wirkliche Zeit, Bergsons »durée« in die Reihe seiner konstitutiven Prinzipien aufnimmt. Daß das Drama den Begriff der Zeit nicht kennt, daß jedes Drama den richtig verstandenen drei Einheiten — wobei Einheit der Zeit Herausgehobensein aus dem Ablauf bedeutet — unterworfen ist, habe ich in anderen Zusammenhängen dargelegt. Die Epopöe kennt allerdings scheinbar die Dauer der Zeit, man denke nur an die zehn Jahre der Ilias und an die der Odyssee. Doch diese Zeit hat ebensowenig eine Realität, eine wirkliche Dauer: die Menschen und die Schicksale bleiben von ihr unberührt; sie hat keine eigene Bewegtheit, und ihre Funktion ist nur

die Größe eines Unternehmens oder einer Spannung sinnfällig auszudrücken. Damit der Zuhörer erlebe, was die Einnahme Trojas, was die Wanderungen des Odysseus bedeuten, sind die Jahre notwendig, gerade so wie die große Zahl der Streiter, wie die Erdoberfläche, die durchirrt werden mußte. Aber die Helden erleben die Zeit innerhalb der Dichtung nicht, an ihre innere Wandlung oder Unveränderlichkeit reicht die Zeit nicht heran; ihr Alter haben sie in ihren Charakter aufgenommen, und Nestor ist alt, so wie Helena schön und Agamemnon mächtig ist. Altwerden und Sterben, die schmerzliche Erkenntnis jedes Lebens, besitzen freilich auch die Menschen der Epopöe, aber nur als Erkenntnis; was sie erleben und wie sie es leben, hat die selige Zeitentrücktheit der Götterwelt. Die normative Einstellung zur Epopöe ist, nach Goethe und Schiller, die zu etwas ganz Vergangenem; eine Zeit also, die hier gegeben ist, ist stillstehend und auf einen Blick zu übersehen. Dichter und Gestalten können sich in ihr nach jeder Richtung hin frei bewegen, sie hat, wie jeder Raum, mehrere Dimensionen und keine Richtung. Und die ebenfalls von Goethe und Schiller statuierte normative Gegenwärtigkeit des Dramas verwandelt auch nach Gurnemanz' Worten die Zeit in Raum, und erst die vollständige Desorientiertheit der modernen Literatur stellte die unmögliche Aufgabe, Entwicklungen, allmähliche Zeitabläufe dramatisch darstellen zu wollen.

Die Zeit kann erst dann konstitutiv werden, wenn die Verbundenheit mit der transzendentalen Heimat aufgehört hat. So wie die Ekstase den Mystiker in eine Sphäre erhebt, wo jede Dauer und jeder Ablauf aufgehört hat, aus der er nur wegen seiner kreatürlich-organischen Beschränktheit in die Zeitwelt herabsinken muß, so schafft jede Form der innig-sichtbaren Wesensgebundenheit einen Kosmos, der dieser Notwendigkeit a priori entzogen ist. Nur im Roman, dessen Stoff das Suchen-müssen und das Nicht-finden-können des Wesens ausmacht, ist die Zeit mit der Form mitgesetzt: die Zeit ist das Sichsträuben der bloß lebenhaften Organik wider den gegenwärtigen Sinn, das Verharren-wollen des Lebens in der eigenen, völlig geschlossenen Immanenz. In der Epopöe ist die Lebensimmanenz des Sinnes so stark, daß die Zeit von ihr aufgehoben wird: das Leben zieht als Leben in die Ewigkeit ein, die Organik hat aus der Zeit nur das Blühen mitgenommen und alles Verwelken und Sterben vergessen und hinter sich gelassen. Im Roman trennen sich Sinn und Leben und damit das Wesenhafte und Zeitliche; man kann fast sagen: die ganze innere Handlung des Romans ist nichts als ein Kampf gegen die Macht der Zeit. In der Desillusionsromantik ist die Zeit das depravierende Prinzip: die Poesie, das Wesentliche muß vergehen, und die Zeit ist es, die dieses

Dahinsiechen letzten Endes verursacht. Darum ist hier jeder Wert auf der Seite des unterliegenden Teiles, der, weil er dahinschwindet, den Charakter der verwelkenden Jugend erhält, und alle Roheit und ideenlose Härte sind auf der Seite der Zeit. Und nur als nachträgliche Korrektur dieser einseitig lyrischen Bekämpfung der siegenden Macht wendet sich die Selbstironie gegen das versinkende Wesen: in einem neuen, nunmehr verwerflichen Sinn erhält es nochmals das Attribut der Jugendlichkeit: das Ideal erscheint als konstitutiv nur für den Zustand der seelischen Unreife. Aber die Gesamtanlage des Romans muß schief werden, wenn in diesem Kampf Wert und Unwert so scharf getrennt zwischen den beiden Seiten verteilt werden. Die Form kann ein Lebensprinzip nur dann wirklich verneinen, wenn sie es apriorisch aus ihrem Bereich auszuschließen vermag; muß sie es in sich aufnehmen, so ist es für sie positiv geworden: die Verwirklichung des Wertes hat es dann nicht nur in seinem Widerstand, sondern auch in seiner eigentlichen Existenz zur Voraussetzung.

Denn die Zeit ist die Fülle des Lebens, wenn auch die Fülle der Zeit das Sich-aufheben des Lebens und mit ihm der Zeit ist. Und das Positive, die Bejahung, die die Form des Romans, jenseits von aller Trostlosigkeit und Trauer seiner Inhalte ausspricht, ist nicht nur der ferne dämmernde Sinn, der sich hinter dem gescheiterten Suchen in mattem Glanze erhellt, sondern die Fülle des Lebens, die gerade in der vielfältigen Vergeblichkeit des Suchens und des Kämpfens offenbar wird. Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit: sein Trostgesang erklingt aus der ahnenden Einsicht, daß überall Keime und Fußspuren des verlorenen Sinnes sichtbar werden; daß der Widersacher aus der selben, verlorenen Heimat stammt, wie der Ritter des Wesens; daß dem Leben deshalb die Immanenz des Sinnes verloren gehen mußte, damit sie überall gleich gegenwärtig sei. So wird die Zeit zum Träger der hohen, epischen Poesie des Romans: sie ist unerbittlich existent geworden, und niemand vermag der eindeutigen Richtung ihres Stromes nunmehr entgegen zu schwimmen, noch seinen unvorhergesehenen Lauf mit den Dämmen der Aprioritäten zu regeln. Aber es bleibt ein resigniertes Gefühl lebendig: dies alles muß von irgendwoher kommen und es muß nach irgendwohin gehen; mag die Richtung auch keinen Sinn verraten, immerhin ist es eine Richtung. Und aus diesem resigniert-mannbaren Gefühl entsteigen die episch echtgeborenen, weil Taten erweckenden und aus Taten entsprossenen Zeiterlebnisse: die Hoffnung und die Erinnerung; Zeiterlebnisse, die zugleich Überwindungen der Zeit sind: ein Zusammensehen des Lebens als geronnene Einheit *ante rem* und sein zusammensehendes Erfassen *post rem*. Und wenn das naiv-selige Erlebnis des *in re* dieser Form

und ihren gebärenden Zeiten versagt sein muß, wenn diese Erlebnisse auch zur Subjektivität und zum Reflexiv-bleiben verurteilt sind, das gestaltende Gefühl des Sinnerfassens kann ihnen nicht genommen werden; sie sind die Erlebnisse der größten Wesensnähe, die dem Leben einer von Gott verlassenen Welt gegeben sein können.

Ein solches Zeiterlebnis liegt Flauberts »*Education sentimentale*« zugrunde, und sein Fehlen, das einseitig negative Fassen der Zeit ließ letzten Endes die anderen, großangelegten Romane der Desillusion scheitern. Von allen großen Werken dieses Typus ist die »*Education sentimentale*« scheinbar am wenigsten komponiert, es wird hier gar kein Versuch gemacht, das Zerfallen der äußeren Wirklichkeit in heterogene, morsche und fragmentarische Teile durch irgend einen Prozeß der Vereinheitlichung zu überwinden, noch die fehlende Verbindung und die sinnliche Valenz durch lyrische Stimmungsmalerei zu ersetzen: hart, abgebrochen und isoliert stehen die einzelnen Bruchstücke der Wirklichkeit nebeneinander da. Und die Zentralgestalt wird weder durch Beschränkung der Personenzahl und straffe Komposition auf den Mittelpunkt hin, noch durch das Hervorheben ihrer die anderen überragenden Persönlichkeit bedeutsam gemacht: das innere Leben des Helden ist gerade so brüchig wie seine Umwelt, und seine Innerlichkeit besitzt keine lyrische oder hohnvolle Macht des Pathos, die sie dieser Geringfügigkeit entgegensetzen könnte. Und dennoch ist dieser für alle Problematik der Romanform typischste Roman des neunzehnten Jahrhunderts, in der durch nichts gemilderten Trostlosigkeit seines Stoffes, der einzige, der die wahre epische Objektivität und durch sie die Positivität und bejahende Energie einer geleisteten Form erreicht hat.

Es ist die Zeit, die diese Überwindung möglich macht. Ihr ungehemmtes und ununterbrochenes Strömen ist das vereinigende Prinzip der Homogeneität, das alle heterogene Stücke abschleift und miteinander in eine — freilich irrationale und unaussprechliche — Beziehung bringt. Sie ist es, die die planlose Wirrnis der Menschen ordnet und ihr den Anschein einer aus sich blühenden Organik verleiht: ohne sonst sichtbaren Sinn tauchen Gestalten auf und ohne einen Sinn sichtbar zu machen, tauchen sie wieder unter, knüpfen Beziehungen mit den anderen an und brechen diese wieder ab. Aber in dieses sinnesfremde Werden und Vergehen, das vor den Menschen da war und sie überdauert, sind die Gestalten nicht einfach eingebettet. Jenseits von Geschehnissen oder Psychologie gibt es ihnen die eigentliche Qualität ihres Daseins: wie zufällig immer das Auftreten einer Gestalt pragmatisch und psychologisch sei, sie taucht aus einer existenten und erlebten Kontinuität auf, und die Atmosphäre dieses Getragenseins vom

einmaligen und einzigen Lebensstrom hebt die Zufälligkeit ihrer Erlebnisse und die Isoliertheit der Geschehnisse, in denen sie figuriert, auf. Das Lebensganze, das alle Menschen trägt, wird dadurch etwas Dynamisches und Lebendiges: die große Zeiteinheit, die dieser Roman umfaßt, die die Menschen in Generationen gliedert und ihre Taten einem geschichtlich-sozialen Komplex zuweist, ist nicht ein abstrakter Begriff, nicht eine gedanklich nachkonstruierte Einheit, wie die des Ganzen der »*Comédie humaine*«, sondern etwas an und für sich Existentes, ein konkretes und organisches Kontinuum. Nur ist dieses Ganze insofern ein wahres Abbild des Lebens, daß auch ihm gegenüber jedes Wertsystem der Ideen regulativ bleibt, daß die Idee, die ihm immanent innewohnt, nur die der eigenen Existenz, die des Lebens überhaupt ist. Aber diese Idee, die die Ferne der wahren, im Menschen zum Ideal gewordenen Ideensysteme noch krasser aufzeigt, nimmt dem Scheitern aller Bestrebungen ihre trockene Trostlosigkeit: alles was geschieht ist sinnlos, brüchig und trauervoll, es ist aber immer durchstrahlt von der Hoffnung oder von der Erinnerung. Und die Hoffnung ist hier kein vom Leben isoliertes, abstraktes Kunstwerk, das durch sein Scheitern am Leben entweiht und beschmutzt wird; sie ist selbst ein Teil des Lebens, das sie, sich daran anschmiegend und es schmückend, zu meistern versucht, wovon sie jedoch immer abgleiten muß. Und in der Erinnerung verwandelt sich dieser stete Kampf zu einem interessanten und unbegreiflichen Weg, der jedoch mit unzerreißbaren Fäden an den gegenwärtigen, an den erlebten Augenblick gebunden ist. Und dieser Augenblick ist so reich von der zugleitenden und hinweggleitenden Dauer, als deren Stauung er einen Moment des bewußten Schauens bietet, daß sich dieser Reichtum auch dem Vergangenen und Verlorenen mitteilt, ja damals unbemerkt Vorbeigegangenes mit dem Wert des Erlebens ziert. So ist, in merkwürdiger und melancholischer Paradoxie, das Gescheitertsein das Moment des Werts; das Denken und Erleben dessen, was das Leben versagt hat, die Quelle, der die Fülle des Lebens zu entströmen scheint. Es ist die völlige Abwesenheit jeder Sinneserfüllung gestaltet, aber die Gestaltung erhebt sich zur reichen und runden Erfülltheit einer wirklichen Lebenstotalität.

Das ist das wesentlich Epische dieses Gedächtnisses. Im Drama (und in der Epopöe) existiert das Vergangene nicht oder es ist vollkommen gegenwärtig. Da diese Formen den Zeitablauf nicht kennen, gibt es in ihnen keinen Qualitätsunterschied des Erlebens zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem; die Zeit besitzt keine wandelschaffende Macht, nichts wird von ihr in seiner Bedeutung verstärkt, oder abgeschwächt. Das ist der formelle Sinn der von Aristoteles

aufgezeigten, typischen Szenen der Enthüllungen und der Erkennungen: etwas ist den Helden des Dramas pragmatisch unbekannt, nun tritt es in ihren Gesichtskreis ein und sie müssen in der dadurch veränderten Welt anders handeln, als sie es wollten. Aber das neu Hinzutretende ist durch keine Zeitperspektive blasser geworden, es ist dem gegenwärtigen völlig gleichartig und gleichwertig. So verändert der Zeitablauf auch in der Epopöe nichts: Hebbel konnte das rein dramatische Nicht-vergessen-können, die Vorbedingung der Rache bei Kriemhild und Hagen, unverändert aus dem Nibelungenlied übernehmen, und jeder Gestalt der »*Divina Commedia*« steht das in ihr Lebendige ihres irdischen Lebens so gegenwärtig vor der Seele, wie der mit ihr sprechende Dante, wie der Ort der Strafe oder der Gnade, wohin sie heimgelangt ist. Für das lyrische Vergangenheitserlebnis ist nur die Veränderung wesentlich. Die Lyrik kennt kein als Gegenstand gestaltetes Objekt, das entweder in dem luftleeren Raum der Zeitlosigkeit oder in der Atmosphäre des Ablaufs stehen könnte: sie gestaltet den Prozeß des Erinnerns oder des Vergessens, und das Objekt ist nur eine Veranlassung für das Erlebnis.

Nur in dem Roman und in einzelnen, ihm angenäherten, epischen Formen kommt eine schöpferische, den Gegenstand treffende und ihn umwandelnde Erinnerung vor. Das echt Epische dieses Gedächtnisses ist die erlebende Bejahung des Lebensprozesses. Die Dualität von Innerlichkeit und Außenwelt kann hier für das Subjekt aufgehoben werden, wenn es die organische Einheit seines ganzen Lebens als das Gewachsensein seiner lebendigen Gegenwart aus dem, in der Erinnerung zusammengedrängten, vergangenen Lebensstrome erblickt. Die Überwindung der Dualität, also das Treffen und Einbeziehen des Objekts, macht dieses Erlebnis zum Element einer echt epischen Form. Die stimmungshafte Pseudolyrik des Desillusionsromans zeigt sich vor allem darin, daß im erinnernden Erleben Objekt und Subjekt deutlich geschieden sind: die Erinnerung erfaßt vom Standpunkt der gegenwärtigen Subjektivität die Diskrepanz, die zwischen dem Objekt, wie es in Wirklichkeit war, und zwischen seinem vom Subjekte als Ideal erhofften Vorbild gesetzt ist. Das Spitze und Unerfreuliche einer solchen Gestaltung stammt also nicht so sehr aus der Trostlosigkeit des gestalteten Inhalts, wie aus der stehengelassenen Dissonanz in der Form; daraus, daß das Objekt des Erlebnisses sich nach den Formgesetzen des Dramas aufbaut, während die es erlebende Subjektivität eine lyrische ist. Drama, Lyrik und Epik stehen aber nicht — in welcher Hierarchie immer gedacht — als Thesis, Antithesis und Synthesis in einem dialektischen Prozesse, sondern jedes von ihnen ist eine, jeder anderen qualitativ völlig heterogene Art der Weltgestaltung. Die Posivität

jeder Form ist also die Erfüllung ihrer eigenen Strukturgesetze; die Lebensbejahung, die als Stimmung von ihr auszugehen scheint, ist nichts anderes als die Auflösung ihrer formgeforderten Dissonanzen, die Bejahung ihrer eigenen, formgeschaffenen Substanz. Die objektive Struktur der Romanwelt zeigt eine heterogene, nur von regulativen Ideen geregelte Totalität, deren Sinn nur aufgegeben aber nicht gegeben ist. Darum ist die in der Erinnerung aufdämmernde aber erlebte Einheit von Persönlichkeit und Welt, in ihrer subjektiv-konstitutiven, objektiv-reflexiven Wesensart das tiefste und echteste Mittel, die von der Romanform geforderte Totalität zu leisten. Es ist die Heimkehr des Subjekts in sich selbst, die in diesem Erlebnis offenbar wird, so wie die Ahnung und die Forderung dieser Heimkehr den Hoffnungserlebnissen zugrunde liegt. Diese Heimkehr ist es, die alles Angefangene, Abgebrochene und Fallengelassene nachträglich zu Taten rundet; in der Stimmung ihres Erlebens wird der lyrische Charakter der Stimmung überwunden, weil auf die Außenwelt, auf die Lebenstotalität bezogen; und die Einsicht, die diese Einheit erfaßt, erhebt sich, wegen dieser Objektsbeziehung, aus ihrer zersetzenden Analytik: sie wird das ahnend-intuitive Erfassen des unerreichten und darum unaussprechbaren Lebenssinnes, der deutlich gewordene Kern aller Taten.

Es ist eine natürliche Folge der Paradoxie dieser Kunstart, daß die ganz großen Romane eine gewisse Tendenz zum Transzendieren auf die Epopöe hin haben. Die »*Education sentimentale*« ist hier die einzige, wirkliche Ausnahme und ist darum für die Form des Romans am meisten vorbildlich. In der Gestaltung des Zeitablaufs und seiner Beziehung zum künstlerischen Zentrum des ganzen Werkes zeigt sich diese Tendenz am deutlichsten. Pontoppidans »Hans im Glück«, der vielleicht von allen Romanen des neunzehnten Jahrhunderts dem großen Gelingen Flauberts am nächsten steht, bestimmt das Ziel, dessen Erreichen seine Lebenstotalität begründet und abrundet, zu inhaltlich konkretisiert und zu wertbetont, als daß vom Ende aus diese vollendete, wirklich epische Einheit entstehen könnte. Zwar ist auch für ihn der Weg mehr als eine unumgängliche Erschwerung des Ideals; er ist der notwendige Umweg, ohne dessen Durchschreiten das Ziel leer und abstrakt bliebe und das Erreichen darum seinen Wert verlöre. Aber er hat seinen Wert doch nur in Bezug auf dieses bestimmte Ziel, und der Wert, der so entsteht, ist doch nur der des Gewachsenseins und nicht der des Wachstums selbst. Sein Zeiterleben hat also eine leise Neigung zum Transzendieren auf das Dramatische, auf das richtende Scheiden vom Wertgetragenen und Sinnverlassenen, das zwar mit bewundernswertem Takt überwunden wird, dessen Spuren, je-

doch als nicht ganz aufgehobene Dualitäten, doch nicht vertilgt werden können.

Der abstrakte Idealismus und seine innige Beziehung zur zeitjenseitigen, transzendenten Heimat machen diese Gestaltungsart notwendig. Darum muß das größte Werk dieses Typus, der »Don Quixote« noch stärker, und zwar seinen formellen und geschichtsphilosophischen Grundlagen nach, zur Epopöe transzendieren. Die Geschehnisse im »Don Quixote« sind fast zeitlos, eine bunte Reihe von isolierten und in sich vollendeten Abenteuern, und das Ende vollendet zwar das Ganze dem Prinzip und dem Problem nach, krönt aber doch nur das Ganze und nicht die konkrete Gesamtheit der Teile. Das ist das Eposartige des »Don Quixote«, seine wundervolle, atmosphärenfreie Härte und Heiterkeit. Es ist freilich nur das Gestaltete selbst, das in dieser Weise aus dem Zeitablauf in reinere Gegenden emporragt, der Lebensgrund selbst, der es trägt, ist nicht zeitlos-mythisch, sondern aus dem Ablauf der Zeit entstanden und vermittelt die Spuren dieser Abstammung jeder Einzelheit. Nur daß die Strahlen des wahnsinnig dämonischen Gesichertseins in der nicht existenten, transzendenten Heimat die Schatten und die Abschattungen dieser Geburt auffangen, und alles mit den scharfen Konturen ihres Lichtes umreißen.
gessen machen können sie es aber nicht, denn diesem einmaligen und einzigen Überwinden der Zeitenschwere verdankt ja das Werk seine unwiederholbare Mischung von herbster Heiterkeit und mächtiger Melancholie. Wie in allen anderen Punkten hat nicht der naive Dichter Cervantes die ihm unbekannten Gefahren seiner Form überwunden und eine unwahrscheinliche Vollendung gefunden, sondern der intuitive Visionär des nicht wiederkehrenden, geschichtsphilosophischen Augenblicks. Seine Vision erwuchs an dem Punkt, wo zwei Weltepochen sich schieden, erkannte und begriff sie und erhob die verworrenste und verlorenste Problematik in die Lichtsphäre der ganz aufgegangenen, ganz zur Form gewordenen Transzendenz. Die Vorfahren und die Erben seiner Form, der Ritterepik und des Abenteuerromans, zeigen die Gefahr dieser Form, die aus ihrem Transzendieren zur Epopöe, aus ihrem Nichtgestaltenkönnen der *durée* entspringt: die Trivialität, die Tendenz zur Unterhaltungslektüre. Es ist dies die notwendige Problematik dieses Romantypus, so wie das Zerfallen, die Formlosigkeit, wegen des Nicht-bewältigen-könnens der überschweren und überstark existenten Zeit die Gefahr der anderen Art, des Desillusionsromans ist.

3.

»Wilhelm Meister« steht ästhetisch wie geschichtsphilosophisch zwischen diesen beiden Typen der Gestaltung: sein Thema ist die

Versöhnung des problematischen, vom erlebten Ideal geführten Individuums mit der konkreten, gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese Versöhnung kann und darf nicht ein Sichabfinden, noch eine von vornherein bestehende Harmonie sein, die würde ja zu dem bereits charakterisierten Typus des modernen, humoristischen Romans führen, nur daß dabei dem dort notwendigen Übel die Hauptrolle zufiele. (Freytags »Soll und Haben« ist ein Schulbeispiel für diese Objektivation der Ideenlosigkeit und des antipoetischen Prinzips.) Menschentypus und Handlungsstruktur sind also hier von der formalen Notwendigkeit bedingt, daß die Versöhnung von Innerlichkeit und Welt problematisch aber möglich ist; daß sie in schweren Kämpfen und Irrfahrten gesucht werden muß, aber doch gefunden werden kann. Darum steht die hier in Betracht kommende Innerlichkeit zwischen beiden vorher analysierten Typen: ihre Beziehung zur transzendenten Ideenwelt ist eine lose, subjektiv wie objektiv gelockerte, aber die rein auf sich gestellte Seele rundet ihre Welt nicht zu einer in sich vollendeten oder vollendet sein sollenden Wirklichkeit ab, die als Postulat und wetteifernde Macht der äußeren gegenüber auftritt, sondern trägt als Zeichen der entfernteren aber noch nicht erloschenen Verknüpftheit mit der transzendentalen Ordnung eine Sehnsucht nach einer diesseitigen Heimat in sich, die dem — im Positiven unklaren, im Ablehnen eindeutigen — Ideal entspricht. Diese Innerlichkeit ist also einerseits ein breiter und deshalb milder, schmiegsamer, konkreter gewordener Idealismus und anderseits eine solche Erweiterung der Seele, die sich handelnd, auf die Wirklichkeit einwirkend und nicht kontemplativ ausleben will. So steht diese Innerlichkeit in der Mitte zwischen Idealismus und Romantik und wird, in sich eine Synthese und Überwindung beider versuchend, von beiden als Kompromiß abgelehnt.

Aus dieser durch das Thema gegebenen Möglichkeit, in der sozialen Realität handelnd zu wirken, folgt, daß die Gliederung der Außenwelt, Beruf, Stand, Klasse usw. als Substrat des sozialen Handelns für den hier in Betracht kommenden Menschentypus von entscheidender Bedeutung ist. Das Ideal, das in diesen Menschen lebt und ihre Taten bestimmt, hat deshalb zum Inhalt und Ziel: in den Gebilden der Gesellschaft Bindungen und Erfüllungen für das Innerlichste der Seele zu finden. Damit ist aber, wenigstens postulativ, die Einsamkeit der Seele aufgehoben. Diese Wirksamkeit setzt eine menschliche und innerliche Gemeinschaft, ein Verständnis und ein Zusammenwirkenkönnen in Bezug auf das Wesentliche zwischen den Menschen voraus. Diese Gemeinschaft ist jedoch weder das naiv-selbstverständliche Gewurzeltsein in gesellschaftlichen Bindungen und die naturhafte Solidarität des Zusammengehörens, die daraus entsteht (wie in den alten

Epopöen), noch ein mystisches Gemeinschaftserlebnis, das die einsame Individualität als etwas Vorläufiges, Erstarrtes und Sündhaftes vor dem plötzlich aufzuckenden Licht dieser Erleuchtung vergißt und hinter sich läßt, sondern ein gegenseitiges Sich-Abschleifen und Aneinandergewöhnen von früher einsamen und eigensinnig auf sich beschränkten Persönlichkeiten; die Frucht einer reichen und bereichernden Resignation, die Krönung eines Erziehungsprozesses, eine errungene und erkämpfte Reife. Der Inhalt dieser Reife ist ein Ideal der freien Menschlichkeit, die alle Gebilde des gesellschaftlichen Lebens als notwendige Formen menschlicher Gemeinschaft begreift und bejaht, zugleich jedoch in ihnen nur die Veranlassung zum Auswirken dieser wesentlichen Substanz des Lebens erblickt, sie also nicht in ihrem staatlich-rechtlichen, starren Für-sich-sein, sondern als notwendige Instrumente über sie hinausgehender Ziele sich aneignet. Das Heldentum des abstrakten Idealismus und die reine Innerlichkeit der Romantik werden deshalb als relativ berechtigte, aber nur als zu überwindende und der verinnerlichten Ordnung eingefügte Tendenzen zugelassen; an und für sich erscheinen sie als geradeso verwerflich und zum Untergange verurteilt, wie das Sichabfinden mit jeder noch so ideenlosen äußeren Ordnung, nur weil sie die gegebene Ordnung ist: wie das Philistertum.

Eine solche Struktur der Beziehung zwischen Ideal und Seele relativiert die Zentralstellung des Helden: sie ist eine zufällige; der Held wird aus der unbegrenzten Zahl der Gleichstrebenden nur darum herausgegriffen und in den Mittelpunkt gestellt, weil gerade sein Suchen und Finden die Gesamtheit der Welt am deutlichsten offenlegt. Aber in dem Turm, wo Wilhelm Meisters Lehrjahre aufgezeichnet sind, stehen — unter sehr vielen anderen — auch die von Jarno und Lothario und weiteren Mitgliedern des Bundes, und der Roman selbst enthält, in den Erinnerungen der Stiftsdame, eine ausgeführte Parallele des Erziehungsschicksals. Freilich kennt auch der Desillusionsroman diese zufällige Zentralität der Hauptgestalt (während der abstrakte Idealismus notwendigerweise mit einem, von seiner Einsamkeit gekennzeichneten und in den Mittelpunkt gestellten Helden arbeiten muß), dies ist jedoch nur ein Mittel mehr für das Aufzeigen der depravierenden Wirklichkeit: in dem Scheiternmüssen jeder Innerlichkeit ist jedes Einzelschicksal nur eine Episode, und die Welt stellt sich aus der unendlichen Anzahl von solchen, einander heterogen, einsamen Episoden zusammen, die nur das Scheiternmüssen als gemeinsames Schicksal miteinander teilen. Hier jedoch ist die weltanschauliche Grundlage dieser Relativität das Gelingenkönnen der auf ein gemeinsames Ziel gerichteten Bestrebungen; die einzelnen Gestalten werden durch diese

Gemeinschaft des Schicksals innig miteinander verbunden, während im Desillusionsroman die Parallelität der Lebenskurve die Einsamkeit der Menschen nur noch steigern mußte.

Darum wird hier auch zwischen dem ganz auf das Handeln Gerichtetsein des abstrakten Idealismus und der zur Kontemplation gewordenen, rein inneren Handlung der Romantik ein Mittelweg gesucht. Die Humanität, als Grundgesinnung dieses Gestaltungstypus, erfordert ein Gleichgewicht von Aktivität und Kontemplation, von Einwirkenwollen auf die Welt und Aufnahmefähigkeit ihr gegenüber. Man hat diese Form Erziehungsroman genannt. Mit Recht, denn seine Handlung muß ein auf ein bestimmtes Ziel gerichteter, bewußter und geleiteter Prozeß sein, die Entwicklung von Eigenschaften in den Menschen, die ohne ein derartiges, tätiges Eingreifen von Menschen und glücklichen Zufällen, niemals in ihnen zur Blüte gekommen wären; denn das auf diese Weise Erreichte ist selbst etwas für andere Bildendes und Förderndes, selbst ein Erziehungsmittel. Die Handlung, die von diesem Ziel bestimmt ist, hat eine gewisse Ruhe des Gesichertseins. Aber es ist nicht die aprioristische Ruhe einer gebundenen Welt; es ist der zielbewußte und zielsichere Wille zur Bildung, der diese Atmosphäre der letzten Gefahrlosigkeit schafft. An und für sich ist diese Welt durchaus nicht frei von Gefahr. Man muß ganze Reihen von Menschen, wegen ihrer Unfähigkeit zur Anpassung, untergehen und andere, wegen ihres vorschnellen und bedingungslosen Kapitulierens vor jeder Wirklichkeit, verdorren und vertrocknen sehen, um die Gefahr, der jeder ausgesetzt ist und gegen die es wohl für jeden einen Weg der individuellen Rettung, nicht aber der apriorischen Erlöstheit gibt, zu ermessen. Aber es gibt solche Wege, und man sieht eine ganze Gemeinschaft von Menschen — einander helfend, wenn auch dabei mitunter Irrtümer und Verwirrungen stiftend — diese Wege siegreich zu Ende gehen. Und was für viele wirklich geworden ist, muß für alle, wenigstens der Möglichkeit nach, offen stehen.

So stammt das kräftige und gesicherte Grundgefühl dieser Romanform aus dem Relativieren ihrer Zentralgestalt, das wieder von dem Glauben an die Möglichkeit gemeinsamer Schicksale und Lebensgestaltungen bedingt ist. Sobald dieser Glaube verschwindet — was formal ausgedrückt soviel bedeutet: sobald die Handlung sich aus den Schicksalen eines einsamen Menschen aufbaut, der durch die, scheinbaren oder wirklichen, Gemeinschaften nur hindurchgeht, aber dessen Geschick nicht in sie mündet — muß sich die Art der Gestaltung wesentlich ändern und sich dem Typus des Desillusionsromans nähern. Denn die Einsamkeit ist hier weder zufällig noch gegen das Individuum zeugend, sie bedeutet vielmehr, daß der Wille zum Wesentlichen aus

der Welt der Gebilde und der Gemeinschaften hinausführt, daß eine Gemeinschaft nur auf der Oberfläche und auf dem Boden des Kompromisses möglich ist. Wird hierdurch zwar auch die Zentralgestalt problematisch, so liegt ihre Problematik nicht in ihren sogenannten »falschen Tendenzen«, sondern eben darin, daß sie ihr Innerlichstes in der Welt überhaupt realisieren wollte. Das Erziehungsmäßige, das dieser Form doch bleibt und das sie vom Desillusionsroman scharf unterscheidet, ist, daß das schließliche Ankommen des Helden in eine resignierte Einsamkeit nicht einen völligen Zusammenbruch oder ein Beschmutztwerden aller Ideale bedeutet, sondern die Einsicht in die Diskrepanz zwischen Innerlichkeit und Welt, eine handelnde Verwirklichung der Einsicht in diese Dualität: das Sichabfinden mit der Gesellschaft im resignierten Aufsichnehmen ihrer Lebensformen und das Insichabschließen und Fürsichbewahren der nur in der Seele realisierbaren Innerlichkeit. Die Gebärde des Ankommens drückt den gegenwärtigen Weltzustand aus, ist aber weder ein Protest dagegen noch seine Bejahung: nur ein verstehendes Erleben; ein Erleben, das gegen beide Seiten gerecht zu werden bestrebt ist und das in dem Sich-nicht-auswirken-können der Seele in der Welt nicht nur die Wesenlosigkeit dieser, sondern auch die innere Schwäche jener erblickt. Freilich sind in den meisten Einzelfällen die Grenzen zwischen diesem nachgoetheschen Typus des Erziehungsromans und dem der Desillusionsromantik oft gleitend. Die erste Fassung des »Grünen Heinrich« zeigt dies vielleicht am deutlichsten, während die endgültige klar und bestimmt diesen formgeforderten Weg einschlägt. Aber die, wenn auch überwindbare, Möglichkeit eines solchen Gleitens zeigt die eine große Gefahr auf, die diese Form von ihrer geschichtsphilosophischen Grundlage aus bedroht: die Gefahr einer nicht vorbildlichen, nicht zum Symbol gewordenen Subjektivität, die die epische Form sprengen muß. Denn bei dieser Voraussetzung sind möglicherweise sowohl Held wie Schicksal etwas bloß Persönliches, und das Ganze wird zu einem memoirenartig erzählten Privatgeschick, wie es einem bestimmten Menschen gelungen ist, sich mit der ihm gegebenen Umwelt auseinanderzusetzen. (Der Desillusionsroman gleicht die gesteigerte Subjektivität der Menschen durch die erdrückend-gleichmachende Allgemeinheit des Schicksals aus.) Und diese Subjektivität ist unaufhebbarer als die des erzählenden Tones: sie gibt allem Dargestellten — selbst wenn die technische Gestaltung aufs vollendetste objektiviert ist — den fatalen, belanglosen und kleinlichen Charakter des bloß Privaten; es bleibt ein Aspekt, der um so unangenehmer die Totalität vermissen läßt, weil er in jedem Moment mit dem Anspruch eine solche zu gestalten, auftritt. Der weit-

aus größte Teil der modernen Erziehungsromane ist dieser Gefahr rettungslos verfallen.

Die Struktur der Menschen und Schicksale im »Wilhelm Meister« bestimmt den Aufbau ihrer sozialen Umwelt. Auch hier handelt es sich um einen Zwischenzustand: die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens sind nicht Abbilder einer feststehenden und sicheren, transzendenten Welt, noch in sich selbst eine abgeschlossene und klar gegliederte Ordnung, die sich zum Selbstzweck substanziert; denn dann wäre ja das Suchen und die Möglichkeit der Verirrung aus dieser Welt ausgeschlossen. Aber sie bilden auch keine amorphe Masse, denn sonst müßte die auf Ordnung gerichtete Innerlichkeit in ihrem Bereich immer heimatlos bleiben und das Erreichen des Zieles wäre von vornherein undenkbar. Die soziale Welt muß deshalb zu einer Welt der Konvention werden, die aber einer Durchdringung von dem lebendigen Sinn teilweise zugänglich ist.

Damit tritt ein neues Prinzip der Heterogeneität in die Außenwelt ein: die irrationale und nicht rationalisierbare Hierarchie der verschiedenen Gebilde und Schichten von Gebilden nach ihrer Durchdringbarkeit von dem Sinn, der in diesem Fall nicht etwas Objektives bedeutet, sondern die Möglichkeit einer Auswirkung der Persönlichkeit. Die Ironie als Gestaltungsfaktor wächst hier zu ganz entscheidender Bedeutung, da an und für sich keinem Gebilde der Sinn weder zugesagt noch abgesprochen werden kann, da diese ihre Eignung oder Untauglichkeit von vornherein gar nicht deutlich zu machen ist, sondern nur in der Wechselwirkung mit dem Individuum hervortreten darf; diese notwendige Zweideutigkeit wird noch dadurch gesteigert, daß es bei den einzelnen Wechselwirkungen gar nicht feststellbar ist, ob die Angemessenheit oder Unangemessenheit der Gebilde an das Individuum ein Sieg oder ein Scheitern von diesem ist oder gar ein Gericht über das Gebilde. Aber diese ironische Bejahung der Wirklichkeit — denn dieses Schweben ergießt einen Glanz selbst über das Ideenverlassenste — ist doch nur ein Zwischenstadium: die Vollendung des Erziehungswerkes muß notwendigerweise bestimmte Teile der Wirklichkeit idealisieren, romantisieren und andere, als des Sinnes bar, der Prosa verfallen lassen. Anderseits aber kann die ironische Haltung auch dieser Heimkehr und ihren Vehikeln gegenüber nicht aufgegeben werden und einer bedingungslosen Bejahung den Platz überlassen. Denn diese Objektivationen des gesellschaftlichen Lebens sind ja auch nur Veranlassungen des sichtbaren und fruchtbaren Tätigwerdens von etwas, was jenseits von ihnen liegt, und die vorangegangene, ironische Homogeneisierung der Wirklichkeit, der sie ihren Wirklichkeitscharakter — ihr, für die subjektiven Aspekte und Tendenzen nicht durchschaubares

Wesen, ihre selbständige Existenz ihnen gegenüber — verdanken, kann auch hier nicht aufgehoben werden, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden. Die erreichte, sinnvolle und harmonische Welt ist also gerade so wirklich und hat dieselben Merkmale der Wirklichkeit wie die verschiedenen Abstufungen der Sinnesverlassenheit und des brüchigen Sinnesdurchdringens, die ihr im Gang der Handlung vorangehen.

In diesem ironischen Takt der romantischen Wirklichkeitsgestaltung liegt die andere große Gefahr dieser Romanform, der zu entgehen nur Goethe, und auch ihm nur teilweise, gelungen ist. Es ist die Gefahr der Romantisierung der Wirklichkeit bis in ein Gebiet des vollends Wirklichkeitsjenseitigem oder, was die eigentliche, künstlerische Gefahr deutlicher aufzeigt, in eine völlig problemfreie, problemjenseitige Sphäre, für die die gestaltenden Formen des Romans nicht mehr ausreichen. Novalis, der gerade in diesem Punkte Goethes Schöpfung als prosaisch und antipoetisch abgelehnt hat, setzt die im Wirklichen realisierte Transzendenz, das Märchen, als Ziel und als Kanon der epischen Poesie der Gestaltungsart des »Wilhelm Meister« entgegen. »Wilhelm Meisters Lehrjahre sind,« schreibt er, »gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare. Er handelt bloß von gewöhnlichen, menschlichen Dingen, die Natur und der Mystizism sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buches. . . . Es ist im Grunde . . . undichterisch im höchsten Grade, so poetisch auch die Darstellung ist.« Und es ist wiederum kein Zufall, sondern die rätselhafte und doch so tief rationelle Wahlverwandtschaft zwischen Gesinnung und Stoff, daß Novalis mit solchen Tendenzen auf die Zeit der ritterlichen Epik zurückgriff. Auch er will wie diese (es ist hier freilich von einer apriorischen Gemeinschaft der Bestrebungen und nicht von einem direkten oder indirekten »Einfluß« irgendwelcher Art die Rede) eine diesseitig abgeschlossene Totalität der offenbar gewordenen Transzendenz gestalten. Darum muß diese seine Stilisierung, so gut wie die ihre, das Märchen zum Ziel haben. Während aber die Epiker des Mittelalters in naiv-selbstverständlicher, epischer Gesinnung geradezu auf die Gestaltung der diesseitigen Welt ausgingen und die hineinscheinende Gegenwart der Transzendenz und mit ihr die Verklärung der Wirklichkeit zum Märchen nur als Geschenk ihrer geschichtsphilosophischen Situation erhielten, wird für Novalis diese Märchenwirklichkeit, als Herstellung einer zerrissenen Einheit von Realität und Transzendenz, zum bewußten Gestaltungsziel.

Deshalb kann aber die hier alles entscheidende, restlose Synthese nicht vollzogen werden. Die Wirklichkeit ist allzu belastet und beladen von der Erdenschwere ihrer Ideenverlassenheit, und die transzendente Welt ist zu luftig und inhaltslos wegen ihrer allzu direkten Abstammung aus der philosophisch-postulativen Sphäre des abstrakten Überhaupt, als daß sie sich zur Gestaltung einer lebendigen Totalität organisch vereinigen könnten. So ist der künstlerische Riß, den Novalis scharfsinnig bei Goethe aufdeckt, in seinem Werke noch größer, ganz unüberbrückbar geworden: der Sieg der Poesie, ihre verklärende und erlösende Herrschaft über das gesamte Universum, besitzt nicht die konstitutive Kraft, alles sonst Irdische und Prosaische in dieses Paradies nach sich zu ziehen; das Romantisieren der Wirklichkeit überzieht diese nur mit einem lyrischen Schein der Poesie, der sich nicht in Begebenheiten, in Epik umsetzen läßt, so daß die wirkliche, epische Gestaltung entweder die Goethesche Problematik, aber noch verschärft, aufweist oder durch lyrische Reflexionen und Stimmungsbilder umgangen wird. Die Stilisierung von Novalis bleibt deshalb eine rein reflexive, die die Gefahr auf der Oberfläche zwar verdeckt, im Wesentlichen jedoch nur verschärft. Denn das lyrisch-stimmungshafte Romantisieren der Gebilde der gesellschaftlichen Welt kann sich unmöglich auf ihre bei dem gegenwärtigen Stand des Geistes nicht vorhandene prästabilierte Harmonie zu dem wesenhaften Leben der Innerlichkeit beziehen, und da Goethes Weg, hier ein ironisch schwebendes, vom Subjekt aus geschaffenes und die Gebilde möglichst nicht antastendes Gleichgewicht zu finden, von Novalis verworfen wurde, blieb ihm kein anderer Weg frei, als die Gebilde in ihrem objektiven Dasein lyrisch zu poetisieren und so eine schöne, harmonische, aber in sich bleibende, beziehungslose Welt zu schaffen, die sowohl mit der endgültigen real-gewordenen Transzendenz, wie mit der problematischen Innerlichkeit nur reflexiv, nur stimmungshaft aber nicht episch zusammenhängt und so nicht zur wahren Totalität werden kann.

Die Überwindung dieser Gefahr ist aber auch bei Goethe nicht ohne Problematik. So stark auch die bloß potentielle und subjektive Wesensart des Sinnesdurchdringens für die gesellschaftliche Sphäre des Ankommens betont wird, der Gemeinschaftsgedanke, der den ganzen Bau trägt, erfordert, daß die Gebilde hier eine größere, objektivere Substanzialität und damit eine echtere Angemessenheit an die seinsollenden Subjekte besitzen, als es den überwundenen Sphären gegeben war. Diese objektivistische Aufhebung der Grundproblematik muß aber den Roman der Epopöe annähern; es ist jedoch gerade so unmöglich, das als Roman Begonnene als Epopöe zu schließen, wie dieses Transzendieren durch neuerliche, ironische Gestaltung aufzu-

fangen und der übrigen Romanmasse völlig homogen zu machen. Darum muß der wunderbar einheitlichen, aus dem wahren Geiste der Romanform geborenen Theateratmosphäre die transzendierende und deshalb brüchige Welt des Adels, als Symbol der tätigen Lebensbeherrschung gegenüberstehen. Es ist wahr: das Verinnerlichen des Standes ist durch die Art der Ehen, die den Roman beschließen, in größter Kraft sinnlich-episch gestaltet; weshalb auch die objektive Überlegenheit des Standes zu einer bloß günstigeren Gelegenheit für ein freieres und großzügigeres Leben herabgesetzt wird, die aber jedem, der die dazu notwendigen, inneren Voraussetzungen besitzt, offensteht. Trotz dieses ironischen Vorbehalts ist aber der Stand doch auf eine Höhe der Substantialität gehoben, der er innerlich nicht gewachsen sein kann: es soll sich in seinem Rahmen, wenn auch auf einen begrenzten Kreis beschränkt, eine allgemeine und umfassende kulturelle Blüte entfalten, die die Lösung der verschiedensten, individuellen Geschicke in sich aufzunehmen vermag; es muß sich also über die Welt, die vom Adelstand umgrenzt und aufgebaut wird, etwas von einem problemjenseitigen Glanz der Epopöe ergießen. Und dieser immanenten Konsequenz der Endsituation kann selbst Goethes klügster künstlerischer Takt, sein Dazwischenschieben und Auftauchenlassen neuer Probleme nicht ausweichen. In dieser Welt selbst aber, in ihrer bloß relativen Angemessenheit an das wesentliche Leben, liegt kein Element, das die Möglichkeit zu einer solchen Stilisierung darbieten würde. Dazu war der vielgerügte, phantastische Apparat der letzten Bücher, der geheimnisvolle Turm, die vorsehungsartig waltenden, allwissenden Eingeweihten usw. notwendig. Goethe griff hier zu Gestaltungsmitteln der (romantischen) Epopöe, und wenn er diese Mittel, die ihm für die Gestaltung der sinnlichen Bedeutsamkeit und Schwere des Schlusses unbedingt nötig waren, durch ihre leichte und ironische Behandlung wieder herabzusetzen, ihres Eposcharakters zu entkleiden und sie zu Elementen der Romanform umzuwandeln versuchte, so mußte er hier scheitern. Seine gestaltende Ironie, die sonst überall das der Formung Unwürdige mit ausreichender Substanz versah und jede transzendierende Bewegung mit der Immanenz der Form auffing, kann hier nur das Wunderbare — seinen spielerischen, willkürlichen und für das Letzte unwesentlichen Charakter aufdeckend — entwerten, aber doch nicht verhindern, daß es die Toneinheit des Ganzen dissonierend zerreiße: es wird zu einer Geheimnistuerei ohne verborgenen Tiefsinn, zu einem starkbetonten Handlungsmotiv ohne wirkliche Wichtigkeit, zu einem spielerischen Zierat ohne schmückende Grazie. Und dennoch ist es mehr als ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack (wie es manche entschuldigend auffassen), und es ist trotz allem vollkommen unmöglich,

dieses so unorganische »Wunderbare« irgendwie aus dem »Wilhelm Meister« wegzudenken. Es war eine wesentliche, formale Notwendigkeit, die Goethe zwang, es zu benutzen; und seine Anwendung mußte nur darum mißglücken, weil es, der Weltgesinnung des Dichters entsprechend, auf eine weniger problematische Form intendiert, als es sein Substrat, das zu gestaltende Zeitalter, gestattet. Auch hier ist es die utopische Gesinnung des Dichters, die es nicht aushält, bei dem Abzeichnen der zeitgegebenen Problematik stehen zu bleiben und sich mit dem Erblicken und dem subjektiven Erleben eines nicht realisierbaren Sinnes zu beruhigen; die ihn dazu zwingt, ein rein individuelles Erlebnis, das postulativ allgemeingültig sein mag, als seienden und konstitutiven Sinn der Wirklichkeit zu setzen. Jedoch die Wirklichkeit ist auf dieses Sinnesniveau nicht heraufzuzwingen und — wie in allen entscheidenden Problemen großer Formen — gibt es keine noch so große und noch so meisterhaft reife Kunst des Gestaltens, die diesen Abgrund zu überbrücken vermöchte.

4.

Immerhin verbleibt dieses Transzendieren zur Epopöe innerhalb des gesellschaftlichen Lebens und es zerreißt die Formimmanenz nur insofern, als es an der entscheidenden Stelle der zu gestaltenden Welt eine Substantialität zumutet, die diese in keiner, wenn auch noch so abgeschwächten, Weise zu ertragen und im Gleichgewicht zu halten fähig ist. Die Gesinnung zum Problemjenseitigen, zur Epopöe intendiert hier doch nur auf ein immanent-utopisches Ideal der gesellschaftlichen Formen und Gebilde, sie transzendiert deshalb nicht diese Formen und Gebilde überhaupt, sondern nur ihre geschichtlich gegebenen, konkreten Möglichkeiten, was freilich zum Zerbrechen der Formimmanenz ausreicht. Eine solche Stellungnahme entsteht erst im Desillusionsroman, wo die Inkongruenz von Innerlichkeit und konventioneller Welt zu einem völligen Verneinen der letzteren führen muß. Solange aber diese Verneinung bloß eine innere Stellungnahme bedeutet, bleibt, bei geleisteter Form, die Immanenz des Romanes bewahrt und bei Verfehlen des Gleichgewichts ist eher von einem lyrisch psychologischen Zersetzungsprozeß der Form überhaupt die Rede, als von einem Transzendieren des Romans zur Epopöe. (Die eigenartige Stellung Novalis' wurde bereits analysiert.) Das Transzendieren ist aber unvermeidlich, wenn die utopische Ablehnung der konventionellen Welt sich in einer, ebenfalls existenten Wirklichkeit objektiviert und die polemische Abwehr so die Form der Gestaltung erhält. Eine solche Möglichkeit war der westeuropäischen Entwicklung nicht gegeben.

Hier richtet sich die utopische Forderung der Seele auf etwas von vornherein Unerfüllbares: auf eine Außenwelt, die einer aufs äußerste differenzierten und verfeinerten, zur Innerlichkeit gewordenen Seele angemessen wäre. Das Verwerfen der Konvention geht aber nicht auf die Konventionalität selbst aus, sondern teils auf ihre Seelenfremdheit, teils auf ihren Mangel an Verfeinerung; teils auf ihre kulturfremde, bloß zivilisationshafte Wesensart, teils auf ihre trockene und dürre Geistlosigkeit. Es ist aber — abgesehen von reinen, fast mystisch zu nennenden anarchistischen Tendenzen — immer eine sich in Gebilden objektivierende Kultur gemeint, die der Innerlichkeit angemessen wäre. (Das ist der Punkt, wo Goethes Roman sich mit dieser Entwicklung berührt, nur daß bei ihm diese Kultur gefunden wird, woraus der eigentümliche Rhythmus des »Wilhelm Meister« entsteht: das steigende Übertreffen der Erwartung durch die immer wesentlicher werdenden Gebildeschichten, die der Held mit zunehmender Reife — mit zunehmendem Verzicht auf abstrakten Idealismus und utopische Romantik — erreicht.) Diese Kritik kann sich deshalb nur lyrisch äußern. Selbst bei Rousseau, dessen romantische Weltanschauung eine Abkehr von jeder kulturellen Gebildewelt zum Inhalt hat, gestaltet sich die Polemik rein polemisch, d. h. rhetorisch, lyrisch, reflexionsmäßig; die westeuropäische Kulturwelt wurzelt so stark in der Unentrinnbarkeit der sie aufbauenden Gebilde, daß sie niemals fähig sein kann, sich anders als polemisierend ihr entgegenzustellen.

Erst die größere Nähe zu den organisch-naturhaften Urzuständen, die der russischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts als Gesinnungs- und Gestaltungssubstrate gegeben waren, machen eine solche schaffende Polemik möglich. Nach dem wesentlich »europäischen« Desillusionsromantiker Turgenjew hat Tolstoj diese Form des Romans mit der stärksten Transzendenz zur Epopöe geschaffen. Die große, wahrhaft epische und von jeder Romanform entfernte Gesinnung Tolstojs strebt einem Leben zu, das auf die Gemeinschaft gleichempfindender, einfacher, der Natur innig verbundener Menschen gegründet ist, das sich dem großen Rhythmus der Natur anschmiegt, sich in ihrem Takt von Geburt und Vergehen bewegt und alles Kleinliche und Trennende, Zersetzende und Erstarrende der nicht naturhaften Formen aus sich ausschließt. »Der Muschik stirbt ruhig«, schreibt er über seine Novelle »Drei Tode« an die Gräfin A. A. Tolstoj. »Seine Religion ist die Natur, mit der er gelebt hat. Er fällte Bäume, säte Roggen, mähte ihn, er schlachtete Hämmel, Hämmel wurden bei ihm geboren und Kinder kamen zur Welt, Greise starben, und er kennt dieses Gesetz, von dem er sich nie abgewendet hat, wie die Barinja, genau und hat ihm direkt und einfach ins Auge geschaut. ... Der Baum stirbt ruhig, einfach

und schön. Schön, weil er nicht lügt, weil er nicht grimmassiert, nichts fürchtet und nichts bedauert.«

Die Paradoxie seiner geschichtlichen Stellung, die mehr als alles andere beweist, wie sehr der Roman die notwendige epische Form unserer Tage ist, zeigt sich darin, daß diese Welt, selbst bei ihm, der sie nicht nur ersehnt sondern auch konkret, klar und reich erblickt und gestaltet, sich nicht in Bewegung, in Handlung umsetzen läßt; daß sie nur ein Element der epischen Gestaltung bleibt, nicht aber die epische Wirklichkeit selbst ist. Denn die naturhaft-organische Welt der alten Epopöe war eben doch eine Kultur, deren spezifische Qualität ihr organischer Charakter war, während die von Tolstoj als Ideal gesetzte und als seiend erlebte Natur in ihrem innersten Wesen als Natur gemeint ist und als solche der Kultur gegenübergestellt wird. Daß eine solche Entgegensetzung notwendig ist, ist die unauflösbare Problematik der Romane Tolstojs. Also: nicht weil er die Kultur nicht wirklich in sich überwunden hat und seine Beziehung zu dem, was er als Natur erlebt und gestaltet, eine bloß sentimentalische ist, nicht aus psychologischen Ursachen mußte seine Gesinnung zur Epopöe bei einer problematischen Romanform landen, sondern aus Gründen der Form und ihrer Beziehung zu ihrem geschichtsphilosophischen Substrat.

Eine Totalität von Menschen und Begebenheiten ist nur auf dem Boden der Kultur, wie immer man sich auch zu ihr stellen mag, möglich. Das Entscheidende sowohl als Gerippe wie als inhaltlich-konkrete Erfüllung von Tolstojs epischen Werken gehört deshalb der von ihm als problematisch verworfenen Welt der Kultur an. Da aber die Natur, wenn sie sich zwar nicht zur immanent abgeschlossenen und vollendeten Totalität abrunden kann, doch etwas ebenfalls objektiv Existentes ist, entstehen im Werk zwei Schichten von Realitäten, die nicht nur im Gewertetsein, sondern auch in der Qualität ihres Seins einander völlig heterogen sind. Und ihr Beziehen aufeinander, das erst den Aufbau einer Werktotalität ermöglicht, kann nur der erlebte Weg von der einen zu der anderen sein; oder bestimmter: da die Richtung mit dem Resultat des Wertens gegeben ist, der Weg von der Kultur zu der Natur. Hierdurch wird — als paradoxe Folge der paradoxen Beziehung zwischen der Gesinnung des Dichters und dem Zeitalter, das er vorfindet — doch ein sentimentalisches, romantisches Erlebnis zum Zentrum der ganzen Gestaltung: das Unbefriedigtsein der wesentlichen Menschen von allem, was ihnen die sie umgebende Welt der Kultur zu bieten vermag, und das aus ihrem Verwerfen folgende Suchen und Finden der anderen, der wesensvolleren Wirklichkeit der Natur. Die Paradoxie, die sich aus diesem Thema ergibt, wird noch gesteigert

dadurch, daß diese »Natur« Tolstojs nicht die Fülle und die Rundung besitzt, die es ermöglichen würde, daß sie, wie die relativ substantiellste Abschlußwelt Goethes, zu einer Heimat für das Erreichen und das Zur-Ruhe-kommen werde. Sie ist vielmehr bloß die tatsächliche Gewähr dafür, daß es jenseits der Konventionalität ein wesentliches Leben wirklich gibt; ein Leben, das in den Erlebnissen der vollen und echten Selbstheit, in dem Selbsterleben der Seele zwar erreicht werden kann, aus dem man jedoch rettungslos in die andere Welt wieder herabsinken muß.

Diesen trostlosen Konsequenzen seiner Weltansicht, die er mit der heroischen Unerbittlichkeit eines welthistorischen Dichters zieht, kann Tolstoj auch durch die eigentümliche Stellung, die er Liebe und Ehe, zwischen Natur und Kultur — in beiden beheimatet und in beiden fremd — zuweist, nicht entgehen. In dem Rhythmus des naturhaften Lebens, dem Rhythmus des unpathetischen, selbstverständlichen Werdens und Vergehens ist die Liebe der Punkt, wo die das Leben meisternden Mächte sich am konkretesten und sinnfälligsten gestalten. Aber die Liebe als reine Naturmacht, als Leidenschaft gehört doch nicht der Tolstojschen Welt der Natur an: sie ist dazu zu sehr an die Beziehung von Individuum an Individuum gebunden und deshalb zu sehr isolierend, zu sehr Abstufungen und Verfeinerungen schaffend: zu kulturell. Die Liebe, die in dieser Welt die wahrhaft zentrale Stelle einnimmt, ist die Liebe als Ehe, die Liebe als Vereinigung — wobei die Tatsache des Vereinigtseins und des Einswerdens wichtiger ist, als wer sich darin findet — die Liebe als Mittel der Geburt; die Ehe und die Familie als Vehikel der naturhaften Kontinuität des Lebens. Daß dadurch eine gedankliche Zwiespältigkeit in den Bau hineinkommt, würde künstlerisch wenig bedeuten, wenn dieses Schwanken nicht noch eine, den anderen heterogene Wirklichkeitsschicht schaffen würde, die mit den an und für sich heterogenen beiden Sphären in keine kompositionelle Verbundenheit gebracht werden kann; die deshalb, je echter sie gestaltet ist, desto stärker in das Entgegengesetzte des Beabsichtigten umschlagen muß: der Triumph dieser Liebe über die Kultur soll ein Sieg des Ursprünglichen über das falsch Verfeinerte sein, er wird jedoch zu einem trostlosen Verschlucktwerden alles menschlich Hohen und Großen von der Natur, die im Menschen lebt, die sich aber, indem sie sich wirklich auslebt — in unserer Welt der Kultur — nur als Anpassung an die niedrigste, geistloseste, ideenverlassenste Konvention ausleben kann. Darum ist die Stimmung des Epiloges von »Krieg und Frieden« die beruhigte Kinderstubenatmosphäre, in der alles Suchen ein Ende gefunden hat, von einer tieferen Trostlosigkeit, als das Ende des problematischsten Desillusionsromans. Hier ist von

allem, was früher da war, nichts übrig geblieben; wie der Sand der Wüste die Pyramiden bedeckt, ist alles Seelische vom animalisch Naturhaften aufgesogen und zu nichts gemacht.

Dieser ungewollten Trostlosigkeit des Schlusses reiht sich eine gewollte an: die Schilderung der konventionellen Welt. Tolstojs wertende und verwerfende Stellungnahme reicht in jedes Detail der Darstellung herunter. Die Ziellosigkeit und Substanzlosigkeit dieses Lebens äußert sich nicht nur objektiv, für den Leser, der es so durchschaut, auch nicht nur als Erlebnis des allmählichen Enttäuschtwerdens, sondern als eine apriorische und feststehende, bewegliche Leere und ruhelose Langeweile. Jedes Gespräch und jede Begebenheit erhält hiermit den Stempel dieses Gerichts, das der Dichter über sie vollzogen hat.

Diesen beiden Erlebensgruppen steht das Wesenserleben der Natur gegenüber. In ganz seltenen großen Augenblicken — zumeist sind es Augenblicke des Todes — öffnet sich dem Menschen eine Wirklichkeit, in der er das über ihn und zugleich in ihm waltende Wesen, den Sinn seines Lebens, mit einer alles durchleuchtenden Plötzlichkeit erblickt und erfaßt. Das ganze frühere Leben versinkt in ein Nichts vor diesem Erleben, alle seine Konflikte und die Leiden und Qualen und Irrungen, die sie verursacht haben, erscheinen kleinlich und wesenlos. Der Sinn ist erschienen und die Wege ins lebendige Leben stehen der Seele offen. Und wieder deckt hier Tolstoj mit der paradoxen Unerbittlichkeit des wahren Genies die tiefste Problematik seiner Form und ihrer Grundlage auf: es sind die großen Augenblicke des Sterbens, die diese entscheidende Seligkeit spenden — es ist das Erlebnis des zu Tode verwundeten Andrej Bolkonsky am Schlachtfeld von Austerlitz, das Einheitserlebnis von Karenin und Wronsky am Sterbebette Annas — und die wahre Seligkeit wäre, jetzt zu sterben, so sterben zu können. Aber Anna wird gesund und Andrej kehrt ins Leben zurück, und der große Augenblick ist spurlos verschwunden. Man lebt wieder in der Welt der Konventionen, man lebt wieder ein zielloses und wesenloses Leben. Die Wege, die der große Augenblick gezeigt hat, haben mit seinem Vergehen ihre richtungsweisende Substantialität und Realität verloren; man kann sie nicht gehen, und wenn man auf ihnen zu wandeln meint, so ist diese Wirklichkeit eine bittere Karikatur dessen, was die Offenbarung des großen Erlebens gezeigt hat. (Ljewins Gotteserlebnis und das darauffolgende Festhalten des Errungenen — trotz des stetigen psychischen Herabgleitens — stammt mehr aus dem Willen und der Theorie des Denkers, als aus der Vision des Gestalters. Es ist programmatisch und besitzt nicht die unmittelbare Evidenz der anderen großen Augenblicke.) Und die wenigen Menschen, die ihr Erleben

wirklich zu leben fähig sind — vielleicht ist Platon Karatajew die einzige solche Gestalt —, sind notwendige Nebengestalten: jedes Ereignis gleitet von ihnen ab, nie werden sie mit ihrem Wesen in die Begebenheiten verstrickt, ihr Leben objektiviert sich nicht, ist nicht gestaltbar, nur andeutbar, nur als Gegensatz zu den anderen künstlerisch-konkret bestimmbar. Sie sind ästhetische Grenzbegriffe und keine Realitäten.

Diesen drei Wirklichkeitsschichten entsprechen die drei Zeitbegriffe der Welt Tolstojs, und ihre Unvereinbarkeit weist am stärksten die innere Problematik dieser so reichen und innerlich gestalteten Werke auf. Die Welt der Konvention ist eigentlich zeitlos: ein ewig wiederkehrendes und sich wiederholendes Einerlei rollt sich nach sinnesfremden Eigengesetzlichkeiten ab; eine ewige Bewegtheit ohne Richtung, ohne Wachstum, ohne Vergehen. Die Figuren werden ausgetauscht, aber mit ihrem Wechsel ist nichts geschehen, denn eine jede ist gleich wesenlos, an die Stelle einer jeden kann eine beliebige andere eingesetzt werden. Und wann immer man diese Bühne betritt und wann immer man sie wieder verläßt: immer ist es dieselbe bunte Wesenlosigkeit, die man findet oder von der man sich abkehrt. Darunter rauscht der Fluß der Tolstojschen Natur: die Stetigkeit und das Einerlei eines ewigen Rhythmus. Und was sich hierbei verändert, ist auch nur etwas Wesenloses: das individuelle Geschick, das darin verflochten ist, das auftaucht und untergeht, dessen Existenz keine Bedeutung besitzt, die in ihm selbst gegründet wäre, dessen Beziehung zum Ganzen seine Persönlichkeit nicht aufnimmt, sondern vernichtet, das für das Ganze — als individuelles Geschick, nicht als ein Element der Rhythmik neben zahllosen gleichartigen und gleichwertigen anderen — vollständig belanglos ist. Und die großen Augenblicke, die eine Ahnung eines wesentlichen Lebens, eines sinnhaften Ablaufs aufleuchten lassen, bleiben Augenblicke: isoliert von den beiden anderen Welten, ohne konstitutive Bezogenheit auf sie. Die drei Begriffe der Zeit sind also nicht nur einander heterogen und miteinander unvereinbar, sondern keiner von ihnen drückt eine wirkliche Dauer, die wirkliche Zeit, das Lebenselement des Romans aus. Das Hinausgehen über die Kultur hat nur die Kultur verbrannt, kein gesichertes, wesenhafteres Leben an seine Stelle gesetzt; das Transzendieren der Romanform macht sie noch problematischer — rein künstlerisch sind Tolstojs Romane übersteigerte Typen der Desillusionsromantik, ein Barock der Form Flauberts — ohne dem ersehnten Ziel, der problemjenseitigen Wirklichkeit der Epopöe in konkreter Gestaltung näher zu kommen als andere. Denn die ahnend erblickte Welt der wesenhaften Natur bleibt Ahnung und Erlebnis, also subjektiv und für die gestaltete Wirklichkeit reflexiv;

sie ist — rein künstlerisch — jeder Sehnsucht nach einer angemesseneren Realität dennoch gleichartig.

Über den Typus des Desillusionsromans ist die Entwicklung nicht hinausgekommen und die Literatur der allerletzten Zeit zeigt keine wesentlich schöpferische, neue Typen bildende Möglichkeit: es ist ein eklektisches Epigonentum früherer Gestaltungsarten da, das nur im formell Unwesentlichen — im Lyrischen und im Psychologischen — produktive Kräfte zu haben scheint.

Tolstoj selbst nimmt freilich eine doppelte Stellung ein. In einer rein auf die Form gerichteten Betrachtung — die jedoch gerade bei ihm unmöglich das Entscheidende seiner Gesinnung und selbst seiner gestalteten Welt treffen kann — muß er als Abschluß der europäischen Romantik begriffen werden. In den wenigen ganz großen Momenten seiner Werke jedoch, die nur formell, nur in Bezug auf das im Werk gestaltete Ganze, als subjektiv-reflexiv aufgefaßt werden mußten, ist eine deutlich differenzierte, konkrete und existente Welt aufgezeigt, die, wenn sie sich zur Totalität ausbreiten könnte, den Kategorien des Romans völlig unzugänglich wäre und einer neuen Form der Gestaltung bedürfte: der erneuerten Form der Epopöe.

Es ist die Sphäre einer reinen Seelenwirklichkeit, in der der Mensch als Mensch — und nicht als Gesellschaftswesen aber auch nicht als isolierte und unvergleichliche, reine und darum abstrakte Innerlichkeit — vorkommt, in der, wenn sie einmal als naiv erlebte Selbstverständlichkeit, als die einzig wahre Wirklichkeit da sein wird, sich eine neue und abgerundete Totalität aller in ihr möglichen Substanzen und Beziehungen aufbauen kann, die unsere gespaltene Realität gerade so weit hinter sich läßt und nur als Hintergrund benützt, wie unsere gesellschaftlich-»innerliche« Dualitätswelt die Welt der Natur hinter sich gelassen hat. Aber diese Wandlung kann niemals von der Kunst aus vollzogen werden: die große Epik ist eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form, und jeder Versuch, das Utopische als seiend zu gestalten, endet nur formzerstörend, aber nicht wirklichkeitschaffend. Der Roman ist die Form der Epoche der vollendeten Sündhaftigkeit, nach Fichtes Worten, und muß die herrschende Form bleiben, solange die Welt unter der Herrschaft dieser Gestirne steht. Bei Tolstoj waren Ahnungen eines Durchbruchs in eine neue Weltepoche sichtbar: sie sind aber polemisch, sehnsuchtsvoll und abstrakt geblieben.

Erst in den Werken Dostojewskys wird diese neue Welt, fern von jedem Kampf gegen das Bestehende, als einfach geschaute Wirklichkeit abgezeichnet. Darum steht er und steht seine Form außerhalb von diesen Betrachtungen: Dostojewsky hat keine Romane geschrieben, und die

gestaltende Gesinnung, die in seinen Werken sichtbar wird, hat weder bejahend noch verneinend etwas mit der europäischen Romantik des neunzehnten Jahrhunderts und mit den mannigfaltigen, ebenfalls romantischen Reaktionen gegen sie zu tun. Er gehört der neuen Welt an. Ob er bereits der Homer oder der Dante dieser Welt ist oder bloß die Gesänge liefert, die spätere Dichter, zusammen mit anderen Vorläufern, zur großen Einheit verflechten werden, ob er nur ein Anfang oder schon eine Erfüllung ist: das kann nur die Formanalyse seiner Werke aufzeigen. Und es kann erst dann Aufgabe einer geschichtsphilosophischen Zeichendeuterei sein, auszusprechen, ob wir wirklich im Begriffe sind, den Stand der vollendeten Sündhaftigkeit zu verlassen, oder ob erst bloße Hoffnungen die Ankunft des Neuen verkündigen; Anzeichen eines Kommenden, das noch so schwach ist, daß es von der unfruchtbaren Macht des bloß Seienden wann immer spielend erdrückt werden kann.

Bemerkungen.

Wölfflins „Grundbegriffe" und die antike Kunst.

Von

Gerhart Rodenwaldt.

Wölfflin hat in den abschließenden Bemerkungen seiner »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« darauf hingewiesen, daß der Stilentwicklung in der neueren Kunst wesensverwandte Erscheinungen sich auch in anderen Stilen finden und daß die antike Kunstgeschichte zum Teil die gleichen Begriffe anwende. Historische Parallelen können verschiedenen wissenschaftlichen Zwecken dienen. Sie sind für eine geschichtsphilosophische Betrachtung Material zum Herausarbeiten begrifflicher allgemeiner Gesetze, in der sehr eingeschränkten Bedeutung, die überhaupt in der Geschichte das Gesetzmäßige im Gegensatz zur Naturwissenschaft besitzt. In der eigentlich historischen Forschung können Parallelen entweder den Zweck haben, über eine lückenhaft bekannte Erscheinung durch eine deutlichere Licht zu verbreiten, oder durch die Nebeneinanderstellung verwandter Bildungen die Eigenart einer jeden um so deutlicher herauszuarbeiten. Die folgenden Bemerkungen sollen auf die Aufgabe hinweisen, Wölfflins Analyse des Barock für eine schärfere Erkenntnis der entsprechenden Periode der antiken Kunst zu verwerten. Von einer Kritik an den Ausführungen Wölfflins wird dabei ausdrücklich abgesehen.

Es bedarf keines Beweises, daß die Analyse der Klassik in allen ihren Darstellungsformen zutrifft für die antike klassische Kunst im engsten Sinne, das Zeitalter Lysipps. Auch das Verhältnis des Klassischen zum Vorklassischen ist in vieler Beziehung entsprechend. So ist das Verhältnis zu Fläche und Tiefe (W. S. 106 ff.) bei der klassischen griechischen Malerei gegenüber der vorklassischen ein ganz ähnliches wie bei der Malerei des Cinquecento gegenüber der der Primitiven. Auch sie kehrt nach den perspektivischen Versuchen und Spielereien des fünften und der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts zum Flächigen und Schichtenmäßigen zurück, freilich — im Unterschiede von der modernen Klassik — ohne zur Beherrschung der Perspektive und der Darstellung des Raumes gelangt zu sein. Man darf hier aber die Kausalität nicht umdrehen und in dieser Rückkehr zur Fläche eine Resignation nach vergeblichem Bemühen sehen, sondern sie ist im Gegenteil die Frucht einer Anschauungsform, die so lebendig und stark war, daß sie die Eroberung der Tiefe gar nicht aufkommen ließ.

Die Parallele zur modernen Klassik bedarf noch einer Einschränkung in bezug auf die Architektur. Die Plastik und zum großen Teil die Malerei steht nicht nur in bezug auf die »Kategorien« der Anschauung und in bezug auf die Qualität, sondern auch hinsichtlich des Umfangs der Aufgabe der modernen Kunst gleich. Für die Architektur der klassischen Periode treffen wohl der Stil und die Qualität zu, aber man muß sich gegenwärtig halten, daß die Zahl und Art der Bauformen, nicht nur in den Innenräumen, sondern auch in der Außenarchitektur, eine wesentlich beschränktere und primitivere war.

Trotz dieser Verschiedenheiten, die sich vermehren ließen, je mehr man die Parallelisierung bis ins einzelne verfolgen wollte, ist die griechische Klassik der modernen so wesensgleich, daß sie als fester Ausgangspunkt dienen kann, um von ihr ausgehend das Wesen der archaischen Kunst und des Barock auf die Übereinstimmung mit der neueren Zeit hin zu untersuchen.

Es ist schon eben bei der Malerei ein Punkt hervorgehoben worden, wo das Verhältnis zwischen Primitivem und Klassischem in beiden Perioden wesentliche Ähnlichkeit zeigt. Unschwer wird sich in bezug auf die Gesamtauffassung in allen Künsten eine Fülle weiterer Übereinstimmungen aufweisen lassen. Betrachten wir aber die primitive Kunst der archaischen und der neueren Zeit ohne Rücksicht auf die Entwicklung zum Klassischen an sich, so werden wir finden, daß die griechische Kunst ein ungleich geschlosseneres, einheitlicheres und klareres Bild bietet als die neuere. Die historischen Voraussetzungen sind in der neueren Kunst erheblich verwickelter, die Entwicklung selbst unvergleichlich reicher und komplizierter. Um das Wesen archaischer Kunst und das Werden der Klassik begrifflich zu analysieren und darzustellen, wird die griechische Plastik immer das pädagogische Musterbeispiel bleiben, wie für jede Art bildender Kunst und Literatur. Die Entwicklung selbst ist in ihrer klaren, einfachen Folgerichtigkeit klassisch. Wollte der Historiker der alten Kunst Grundbegriffe erforschen, würde er sich ebenso naturgemäß an das Verhältnis des Archaischen zum Klassischen halten, wie es kein Zufall ist, daß der neuere Historiker das Verhältnis des Klassischen zum Barock gewählt hat.

Wenden wir den Blick über die antike Klassik hinaus auf die nachklassische Periode, so sind zunächst gegenüber der neueren Zeit zwei wichtige äußere allgemeine Unterschiede hervorzuheben. Wölfflin hat seine »Kategorien« gewonnen durch die Vergleichung von Kunstwerken beider Perioden aus dem südlichen romanischen und dem nördlichen germanischen Kunstkreise und das Aufsuchen der allgemeinen Begriffe, unter die sich die Eigenarten eines jeden Kunstkreises in jeder der beiden Perioden subsumieren lassen. Einen Gegensatz wie den der romanischen und der germanischen Kunst, der historisch von so großer Bedeutung war und einen Hauptgesichtspunkt für die kunstgeschichtliche Forschung und Darstellung bietet, gibt es innerhalb der griechisch-römischen Kunst nicht. Möglich ist es, daß sich innerhalb der Grenzen einer nie zur Klassik gelangten Kunst gewisse Parallelerscheinungen ägyptischer, babylonischer und kretisch-mykenischer Kunst zu einer begrifflichen Fassung bringen ließen. Innerhalb der älteren griechischen Kunst ist der zuweilen stark übertriebene Gegensatz zwischen Jonischem und Dorischem nicht stärker als Stammesunterschiede innerhalb der Deutschen oder landschaftliche Besonderheiten innerhalb der italienischen Kunst, und auch dieser Gegensatz wurde im Laufe des vierten Jahrhunderts so ausgeglichen, daß er nur in der provinzialen Kunstübung weiterleben konnte. Im Hellenismus herrschte allein diese von ihrem Mutterlande abgelöste und kosmopolitisch gewordene Kunst. Die alten orientalischen Stile führten daneben kein gleichwertiges Eigenleben und vermochten nur dem Kunsthandwerk gelegentlich eine landschaftliche Färbung zu geben.

Das Römertum, das allein von allen Völkern der hellenistischen Zeit und Kultur eine dem Griechentum in vielem gleichwertige, in manchem überlegene politische und geistige Macht wurde, vermochte sich in bezug auf Kunst jeder Art, soweit es sich nicht um reine Technik handelte, zu keiner irgendwie greifbaren Individualität durchzuringen. Träger der römischen Kunst waren Griechen. Nur in Vorstufen, in Nebendingen, in sachlichen Anregungen, am meisten vielleicht im Temperament läßt sich Römisches nachweisen, dem nachzugehen, eine reizvolle aber auch gefährliche Aufgabe bildet. Der Fries der Ara Pacis wäre als Glied rein griechisch-

hellenistischer Formenentwicklung nicht vollkommen zu verstehen; Stimmung und Ausdruck sind römisch. Aber diese römischen Elemente sind nie auch nur zu den Ansätzen einer eigenen, von der griechischen loszulösenden Stilentwicklung gekommen. Erst am Ausgang der Antike erhebt sich neben der griechischen Kunst eine neue Macht, die aus langem Schlummer wiedererwachende bildende Schöpferkraft des alten Orients. Sie erstarkt mit und durch den Verfall der griechisch-römischen Kunst — parallel der gesamten Kulturentwicklung — und übernimmt von ihr, was sie brauchen kann, es in eigenem Geiste umformend. Diese letzte Stufe, deren Präludien schon im zweiten und dritten Jahrhundert beginnen, gehört nicht mehr in die Geschichte der antiken Kunst, die allein die Entwicklung eines einzigen Kunstempfindens, des griechischen, verfolgt. In dieser Einheitlichkeit liegt vielleicht die Stärke dieser Kunst und die vorbildliche Bedeutung ihres Werdens begründet; aber zweifellos bedeutet sie auch einen Mangel gegenüber dem Reichtum, den die neuere Kunst in der Parallelität und Wechselwirkung des romanischen und des germanischen Kunstempfindens und der in jedem einzelnen wieder zu trennenden Individualitäten besitzt.

Ein zweiter wesentlicher Unterschied besteht in dem Fehlen einer lokalen, an bestimmte Landschaften und Orte gebundenen Tradition von der Klassik zum Nachklassischen. In Italien, in Deutschland und den Niederlanden können wir die Entwicklung an einem und demselben Orte oder mindestens innerhalb desselben engeren Kulturgebietes verfolgen; in der Antike sind die Mittelpunkte der nachklassischen Kunst andere als die der Klassik. An die Stelle des in der Klassik um die Mitte des vierten Jahrhunderts herrschenden Athen treten in Pergamon, Antiochia, Alexandrien, Rom usw. eine Reihe von neuen Städten, die einer festen örtlichen Tradition von der Klassik her entbehren, während Athen zur Unfruchtbarkeit verurteilt wird. Gewiß werden sich bei wachsender Erkenntnis greifbare Unterschiede zwischen diesen Orten, nicht nur in der Kleinkunst, nachweisen lassen, aber im Grunde ist es doch attische Kunst, die überall auf der Grundlage der Klassik geübt wird, und die Unterschiede beruhen im wesentlichen auf der Individualität der Meister und Schulen. Nationales Empfinden mag gelegentlich eine besondere Färbung geben, bildet jedoch nicht das innere Wesen des Kunstschaffens. Niemals ist die bildende Kunst so international gewesen wie im Hellenismus, der in diesem Sinne auch die ganze römische Periode mit umfaßt. Aber in dieser Loslösung von Landschaft und Nation lag auch eine Gefahr beschlossen.

Diesem Fehlen der örtlichen Kontinuität steht andererseits eine ganz gewaltige materielle Leistung gegenüber. Der Länderkreis, innerhalb dessen in der neueren Zeit Klassik und Barock blühen, ist für beide Perioden im großen und ganzen derselbe, jedenfalls ist der Umfang nicht wesentlich verschieden. Dagegen, welch ungeheuere Entwicklung innerhalb kürzester Frist am Beginn des Hellenismus! Die Kunst des kleinen Griechenland wurde in wenigen Jahrzehnten die herrschende für die ganze damalige Kulturwelt. Es gibt kein zweites Beispiel einer so gewaltigen Steigerung der künstlerischen Produktion, und es ist kein Wunder, wenn ein Teil der Schaffenskraft der griechischen Kunst sich in dieser quantitativen Leistung erschöpfte.

Diese Bemerkungen zeigen, daß tatsächlich einige wichtige Voraussetzungen für die Entwicklung der Kunst in der nachklassischen Antike wesentlich andere sind, als in der neueren Zeit. Andererseits bedarf es keiner genaueren Ausführung, daß die allgemeinen Grundzüge der hellenistischen Kultur in unendlich vielen Erscheinungen denen der auf die Renaissance folgenden Jahrhunderte glichen, und daß die qualitative Entwicklung der wirtschaftlichen und geistigen Gesamtkultur im

Hellenismus die Möglichkeiten für eine der neueren entsprechende Gestaltung der bildenden Kunst gab.

Die von Wölfflin mit meisterhaftem Takt ausgewählten Beispiele geben die Möglichkeit zur Vergleichung mit antiker nachklassischer Kunst. Zwei Proben sind hier zu machen. Die erste hätte zu untersuchen, wieweit die Barockbeispiele von Plastik, Malerei und Architektur innerhalb der antiken Kunst denkbar sind, ob sich vollkommen überzeugende Parallelen und, im Falle dies nicht möglich sein sollte, ob, zu welcher Zeit und in welcher Kunstschule sich teilweise Übereinstimmungen oder annähernde Erscheinungen aufweisen lassen. Diese Untersuchung würde zu ergänzen sein durch eine zweite, in der die nicht-klassizistische Entwicklung der nachklassischen Antike und innerhalb derselben vor allem jene Kunstwerke und Schulen, auf die man die Bezeichnung des Barocken angewandt hat, einer Probe unterworfen würden, ob und wieweit sie sich Wölfflins Definition des Barock fügen. Es wäre eine lockende und vielleicht fruchtbare, aber nur im größten Zusammenhange zu lösende Aufgabe, den Parallelen und Abweichungen innerhalb der verschiedenen Künste bis ins einzelne nachzugehen und die individuelle, geschichtlich nicht wiederholbare Eigenart einer jeden durch die Beziehungen zu den verwandten Erscheinungen der neueren Kunst möglichst scharf begrifflich zu umgrenzen. Hier soll nur an Hand weniger Beispiele die Aufmerksamkeit auf einige allgemein bekannte oder schon auf Grund oberflächlicher Betrachtung leicht erkennbare Tatsachen hingewiesen werden, die durch Wölfflins Analyse des Barockstils eine neue Beleuchtung erfahren.

Eines kann ohne weiteres als feststehend angesehen werden: Während die meisten der Beispiele für die Klassik sich nach ihren allgemeinen Stileigenschaften mühelos in die antike klassische oder auf der klassischen beruhende Kunst einfügen ließen, könnte kaum ein einziges der abgebildeten Barockwerke innerhalb der antiken nachklassischen Kunst gedacht werden.

Nehmen wir Berninis Porträtbüste auf S. 63, als ein der Antike besonders nahe kommendes Beispiel. Die allgemeine Auffassung, die Bewegung, die Formenbehandlung des Kopfes wären in der Antike ebensogut möglich, und zwar in der römischen Porträtkunst der zweiten Hälfte des zweiten oder des dritten Jahrhunderts. In der hellenistischen Kunst würde man wohl für das Temperament und die Bewegtheit des Ganzen manche Analogien, für das malerische Spiel von Licht und Schatten am Kopf nur Annäherungswerte finden. Malerische Behandlung plastischer Formen des Gesichts erscheint in der hellenistischen Kunst mehr noch als beim Porträt gelegentlich in der Idealplastik; es seien die Aphroditetypen der Praxitelesschule, die Skulpturen des Damophon in Lykosura, der »Schöne Kopf« aus Pergamon, der Perserkopf aus Gizeh genannt, Werke verschiedener Zeiten und verschiedener Kunstzentren. Noch wissen wir nicht, ob wir für diesen malerischen Stil bestimmte Kunstschulen oder Beziehungen zwischen einzelnen Meistern verantwortlich machen sollen; der »Schöne Kopf« steht vereinzelt zwischen Werken eines harten plastischen und linearen Empfindens.

Wenden wir uns von dem Kopf der Büste Berninis zum Gewand. Diese Auflösung in ein bewegtes Spiel von Lichtern und Schatten, die linear ganz ungreifbar geworden sind, wäre in der Antike undenkbar. Nehmen wir die anderen von Wölfflin abgebildeten Werke Berninis (S. 67, 113 und 117) oder wählen wir andere Beispiele aus der Malerei von Rubens oder Rembrandt und vergleichen damit die Gewänder, die zu der malerischen Plastik des Hellenismus oder des römischen Porträts gehören, so finden wir auch hier einen Gegensatz, zwischen dem es keine Vermittlung gibt. Wenn wir uns zu dem pergamenischen Frauenkopf einen Körper

denken, so würde seine Silhouette in ungestörtem Fluß formenklar und linienschön verlaufen, und das Leben des Gewandes würde ganz auf dem Spiel der Faltenlinien beruhen. Es würde ein anderes Temperament die Linien bilden als in der Klassik, aber es würde eben Linien bilden, und die Schatten würden nur dazu dienen, die Linien hervorzuheben. Wir können also einen graduellen Unterschied in der malerischen Auffassung bei der Behandlung des Nackten und des Gewandes feststellen. In der Behandlung des Nackten, wo auch der Barock in bezug auf die Abstraktion von Form und Linie in der Plastik naturgemäß zurückhaltender ist als in der Malerei, kommt die Antike dem Barock nahe, beim Gewand bleibt sie weit hinter ihm zurück. Es beruht das auf der ungleich größeren Bedeutung, die überhaupt die geometrische Schönheit der Linie in der antiken Kunst hat. Plastisches und lineares Sehen sind unlösbar miteinander verbunden, aber über diese gegenseitige Bedingtheit hinaus gewinnt die Linie im ganzen Verlauf der antiken Kunst einen absoluten, ornamentalen Wert, wie ihn in der neueren Kunst nur die Romanik und die Gotik besitzen. Die Antike übertrifft hierin bei weitem nicht nur den Barock, sondern auch die Renaissance und die italienische Quattrocentokunst, und zwar gilt das sowohl für den Faltenwurf des Gewandes wie für die Silhouette der ganzen Figur, in der Plastik wie in der Malerei. Eine Gestalt wie Pugets Figur (Wölfflin S. 65) ist in der Antike unmöglich; in der antiken großen Kunst — in der Kleinkunst gibt es selbstverständlich Ausnahmen — soll das Auge der Silhouette entlang gehen, die stets eine künstlerische Einheit bildet; selbst wo sie nicht in gleichmäßiger Bewegung fließt, sondern gestört und zerrissen ist, wie etwa bei flavischen Gewandfiguren, sind die Einschnitte doch so rhythmisiert, daß der Silhouette ihre Eigenart bleibt; nie darf die Wirkung der Linie beeinträchtigt oder aufgehoben werden. Ähnlich ist es beim Gewande. Statt schöner Harmonien sehen wir anderswo schrille Dissonanzen, manierierte und gekünstelte Bildungen; immer aber bleibt die Linie herrschend.

Wir finden also zur barocken Plastik wohl Parallelen in der Antike, aber nur in Ansätzen und Einzelheiten und auch diese verteilt auf Hellenismus und römische Zeit und auftretend als vereinzelte, nicht einen Zeitstil in allen seinen Äußerungen umfassende Erscheinungen. Betrachten wir zur Gegenprobe kurz einige antike Werke der Skulptur, für die man den Begriff des Barocken in Anspruch genommen hat.

Auf die pergamenische Plastik hat man gern den Namen des Barockstils angewandt. Es ergeben sich daraus zwei Aufgaben, einerseits die Eigenart des pergamenischen Stils und sein Verhältnis zu der klassischen griechischen Kunst zu analysieren, anderseits zu prüfen, wieweit dieser nachklassische Stil an sich überhaupt mit dem modernen Barock identisch ist. Für manche Erscheinungen des pergamenischen Barock finden wir in der Tat in der neueren Kunst Parallelen, für das Temperamentvolle, Pathetische nnd Disharmonische, ebenso für das Überladene, Künstliche und Manierierte; auch das Verhältnis zur Klassik bietet manches Verwandte. Versuchen wir aber den pergamenischen Gigantenfries an sich mit dem Maß der Wölfflinschen Kategorien zu messen, so stimmt die Probe nicht. Die Gewandfalten sind anders als in der klassischen Kunst; an die Stelle der schönen, langen Linienzüge tritt ein Spiel von kurzen Motiven voller Dissonanzen, aber die Linien werden nicht aufgehoben, sondern bleiben das Hauptwirkungsmittel. Die geometrischen Mittel der Komposition werden von einem anderen Temperament getragen, aber die Komposition bleibt in der Fläche, und die Tiefenwirkung beruht auf klarer Schichtung. Man findet wohl Einzelheiten, die malerischer behandelt sind als in der Klassik, aber man kann nicht einmal sagen, daß der Fries als Ganzes

wesentlich malerischer behandelt wäre als ein klassischer Fries, und wenn man auch in dieser Beziehung einen graduellen Unterschied anerkennt, so führt er doch noch nicht aus dem Gebiet des Klassischen im Sinne der neueren Kunst heraus. Der Fries entspricht in jeder Beziehung noch der Definition der Kategorien des Klassischen, wenn er auch innerhalb dieses Kreises der an das Barock grenzenden Peripherie nahestehen mag. Er will nicht nur einen Schein der Wirklichkeit geben, sondern bildet das plastische, greifbare Sein mit denkbarster Treue nach bis zu dem kleinlichen Naturalismus von Einzeldingen, in bezug auf den Brunns Kritik, so wenig man sich ihr im ganzen anschließen wird, doch nicht völlig vergessen werden sollte. Auch der viel weichere, in Komposition und Reliefbehandlung für die Aufstellung in zerstreutem Licht berechnete Telephosfries bleibt innerhalb der Grenzen klassischer Sehformen.

Noch ein Beispiel für antike Barockplastik sei genannt, die Gruppe des farnesischen Stiers. Wenn man ihren Meistern ein Durchbrechen der Gesetze der Plastik zum Vorwurf gemacht hat, so trifft diese Verfehlung, wie wir jetzt wissen, vor allem die Umarbeiter römischer Zeit, aber auch die ursprüngliche Form der Gruppe geht schon über die in klassischer Kunst bestehenden Grenzen rundplastischer Komposition hinaus. In beiden Fällen findet das Wort Barock nur in dem früher populären, tadelnden Sinne Anwendung, indem das Werk mit den maßlosen, übertreibenden, gesetzlosen Erscheinungen verglichen wird, die wir auch im modernen Barock finden. Diese Eigenschaft verteilt sich wiederum in verschiedenen Graden des Anteils auf zwei durch Jahrhunderte getrennte Perioden der nachklassischen Kunst. Barock in diesem Sinne kann man schon die Umsetzung des Motivs in plastische Form und das Format nennen. Im übrigen sind jedoch, wenn wir Wölfflins Kategorien zugrunde legen, die geometrisch klare Komposition, die harte trockene Plastik der Körper und die sorgfältige Linearität des Gewandes von barocker Formenanschauung so weit entfernt wie nur irgend möglich.

Im Ausgang der Antike vollzieht sich eine Entwicklung, die Riegl als Übergang von den haptischen zu den optischen Werten dargestellt hat. Sie muß mit Rücksicht auf die verwandte Ausdrucksform auf das Nachdrücklichste getrennt werden von der Barockentwicklung vom Plastischen zum Malerischen, mit der sie nur das Negative, die Auflösung der klaren, tastbaren rundplastischen Form gemeinsam hat. Im Gegensatz zu der neueren Kunst vollzieht sich hier eine Rückbildung zum Primitiven, die sich mit dem Wiederaufleben archaisch-orientalischen Kunstwollens kreuzt. Sie gibt die geformte und tiefenhafte Wirklichkeit nicht nur mit anderen Mitteln wieder, sondern verneint überhaupt jede Plastik, indem sie die ganze Wirklichkeit in die Fläche projiziert und alle Wirkungsmittel innerhalb dieser Fläche sucht. Die plastische Vertiefung soll das Auge nicht mehr in die Tiefe führen, sondern nur noch die Wirkung einer schwarzen Fläche hervorrufen, die in derselben Ebene liegt, wie die Vorderfläche der plastischen Form. Also eine reine Flächenkunst, die zum Teil mit Linien, zum Teil mit scharf silhouettierten Ebenen arbeitet und eine innerhalb der Fläche sich aufbauende Komposition in absoluter Klarheit erstrebt. Von dieser zur byzantinischen Kunst führenden Entwicklung wurden die Reste klassischer und die gelegentlichen Ansätze barocker Anschauungsformen verschlungen und umgebildet.

Wölfflin erläutert die Entwicklung vom Klassischen zum Barock vorzugsweise an Beispielen der Malerei. Bei der Vergleichung mit der Antike sind wir in einer mißlichen Lage, weil wir die Geschichte der antiken Malerei aus den vereinzelten Resten und abgeleiteten Quellen nur sehr notdürftig rekonstruieren können. Umgekehrt können die modernen Parallelen auf manche Erscheinungen der antiken

Malerei ein aufklärendes Licht werfen; schon oben wurde ein Beispiel in der räumlichen Beschränkung der klassischen Gemälde gegenüber den perspektivischen Versuchen der älteren Zeit erwähnt. Trotz aller Lückenhaftigkeit sind wir aber doch soweit orientiert, um einige allgemeine Übereinstimmungen und Verschiedenheiten nachweisen zu können.

In der Entwicklung der Farbe finden wir eine ähnliche Tendenz, wie sie Wölfflin S. 172 f. dargelegt hat. Zuerst, im fünften Jahrhundert und in der ersten Hälfte des vierten, ein buntes Nebeneinander von Farben, die nur durch einen Kontrapost innerhalb der Fläche zusammengehalten werden; in den Figuren der pompejanischen Gemälde dritten Stils sind uns Nachbildungen davon erhalten. Es folgt in der Klassik eine Harmonie aufeinander abgestimmter aber reiner Farben; als Beispiele seien das Alexandermosaik oder die »Entführung der Briseis« aus der Casa del poeta tragico genannt. Endlich gehen hellenistische Gemälde darüber noch hinaus zu einer einheitlichen Tonigkeit, der sich die einzelnen Farben unterordnen. Diese Vereinheitlichung herrscht in manchen Gemälden des zweiten Stils, wie z. B. auf dem vermutlich diesem Stile angehörenden Telephosbilde aus der Basilika von Herkulanum, und in dem wieder auf den Hellenismus zurückgreifenden vierten Stil. Leider ist die antike Koloristik noch lange nicht soweit untersucht, wie es möglich und nötig wäre. So viel aber kann man mit Sicherheit sagen, daß diese in ihrem Wesen ganz gleich gerichtete Entwicklung nie über das hinausgegangen ist oder nicht einmal das erreicht hat, was schon im sechzehnten Jahrhundert einige Maler in bezug auf Einheit des Tons geleistet haben. Die eigentliche Barockwirkung der Farbe, die mit der Auflösung der absoluten Klarheit, Plastik und Linie verbunden war, ist der Antike fremd geblieben.

Der antike Impressionismus oder Illusionismus hat namentlich die Kunsthistoriker gefesselt und ist von ihnen mitunter in seiner Bedeutung überschätzt worden. Illusionistische Technik hängt nicht untrennbar mit bestimmten allgemeinen Anschauungsformen zusammen, ist aber ein Mittel der Formendarstellung, das mit begreiflicher Gesetzmäßigkeit sich erst in nachklassischen Stilen findet. In der hellenistisch-römischen Malerei hat der Illusionismus, wenn wir von schlechter Kunst oder flüchtigen Skizzen absehen, die mitunter für impressionistische Meisterwerke erklärt worden sind, nie eine solche Kraft besessen, daß er die ganze Auffassung der Wirklichkeit durchdrungen hätte, sondern ist stets dem Zweck einer klaren plastischen, von festen Linien zerteilten und umgrenzten Darstellung untergeordnet worden. Es ist ähnlich wie in der Plastik. Auch in der Malerei kommt man in der Behandlung des Nackten zu größerer Freiheit, als in der nun einmal an das Lineare gebundenen Silhouette und der Wiedergabe des Gewandes. Die Behandlung des Rückens von Rembrandts badender Frau (S. 37) oder des Gesichts von Velasquez Infantin (S. 51) wären in der Antike denkbar, dagegen unmöglich die Silhouette der Frau oder das Kleid der Infantin, letzteres allerdings nicht nur als Malerei, sondern auch als Mode.

Durchmustern wir die Werke hellenistischer Malerei, die uns mehr oder weniger entstellt auf pompejanischen Wänden erhalten sind, dann finden wir wohl manche Abweichungen von der klassischen Malerei, die den Weg zum Barock beschreiten, ohne doch zu ihm hinzugelangen. Die Komposition wird loser, lockerer, die Stellung der Figuren im Raume freier und ungezwungener, die Linie verliert an Gebundenheit, die Plastik an Starrheit; wenn wir hier aber eine stärkere Entwicklung wahrzunehmen glauben als innerhalb der modernen Klassik, so liegt das darin, daß die antike klassische Malerei viel strenger und enger klassisch ist als die des Cinquecento. Alle antiken Gemälde bleiben ausnahmslos innerhalb der Grenzen von Wölfflins

Definition des Klassischen. Die Figuren haben eine klare, von Linien fest umgrenzte Körperlichkeit, es überwiegt das Flächen- und Schichtenhafte über das Streben in die Tiefe, die Komposition beruht auf der Symmetrie, der geschlossenen Form, die sich wiederum als ein Organismus selbständiger Teile darstellt und eine Einheit von absoluter Klarheit bildet. Alle Beispiele Wölfflins für klassische Malerei, wenn wir von den Landschaften und der perspektivischen Auffassung des Raumes überhaupt absehen, ließen sich in die antike Entwicklung einfügen und würden von einem antiken Beschauer ohne weiteres schön gefunden werden, mag man an Tizian, Bronzino, Palmavechio, oder Dürer, Dierk Bouts, Scorel denken. In den Bildern des Barock dagegen öffnet sich eine neue Welt, für die es in der antiken Kunst Parallelen schlechterdings nicht mehr gibt, und die gewaltige historische Bedeutung dieser Entwicklung kann man in ihrer Größe erst richtig empfinden und bewerten, wenn man sich bewußt wird, daß sie der Antike fehlt. Ihre von der Antike am weitesten sich entfernende Erscheinung ist die Kunst Rembrandts, die man geradezu als den Gegenpol antiker Anschauungsform bezeichnen kann. Lysipp wäre auch in der neueren Kunst möglich gewesen, Rembrandt in der antiken nie.

Dagegen muß hier einer auch für die Plastik geltenden Entwicklung gedacht werden, die zwar nicht unter den Gesichtspunkt der Formenauffassung gehört, ihr aber doch wesentlich parallel geht, nämlich des Verhältnisses zum Gegenständlichen der Natur. Wie ein psychologisch einleuchtender Prozeß zuerst dazu führt, nach absoluter Klarheit zu streben und dann erst die verwickelten und unklaren Erscheinungen in künstlerische Form zu gießen, so werden zuerst die Objekte von unmittelbar einleuchtendem Wert und handgreiflicher Bedeutung dargestellt, und ganz allmählich erst wird der Kreis der übrigen Natur in die Werkstatt des Schönen hineingelassen. Nach Göttern und Helden, Mythus und Kult hebt die Kunst allmählich in der nachklassischen Zeit auch die Personen, Ereignisse und Gegenstände der Natur und des täglichen Lebens in ihren Bereich empor, indem Dinge, die vorher nie Objekt künstlerischer Darstellung sein konnten, von ihr nachgeahmt werden oder Themata, die vorher nur als Parerga oder als Kleinkunst zugelassen waren, zu selbständiger Existenz oder großem Format gelangen. In diesem Barock des Gegenständlichen, das man neben dem Formalen nicht gering einschätzen sollte, das neben dem gleichwertigen Neuen wie jenes auch Übertreibungen aufweist, hat die antike nachklassische Kunst die meisten Parallelen zu der neueren Kunst aufzuweisen. Während jedoch im modernen Barock die formale Entwicklung mit der inhaltlichen gleichen Schritt hält, bleibt sie in der Antike weit hinter jener zurück.

Wölfflin spricht von Barock in der antiken B a u k u n s t; er selbst hat früher eine Barockentwicklung in der Geschichte der römischen Triumphbögen nachgewiesen. Man denkt bei antiker Barockarchitektur vorzugsweise an römische Kunst, an Bauten wie den Tempel von Baalbek. Aber es gibt doch auch schon im Hellenismus Ansätze zu einem Überschreiten klassischen Empfindens. In einem heiligen Bezirk des vierten Jahrhunderts ist der Peripteraltempel wie ein plastisches Bildwerk zu mehrseitiger Ansicht bestimmt, jede Säulenhalle bildet eine in sich beruhigte Existenz. In hellenistischer Zeit, z. B. in Magnesia, bilden die Säulenhallen die Bahn, die das Auge in die Tiefe führt, zu dem Tempel, der nun eine ausgeprägte Front bekommen hat, deren flächige Ruhe wiederum in eine Bewegung nach der Mitte aufgelöst ist. Über diese Gebäudekomposition geht Baalbek wesentlich nicht hinaus, gesteigert ist nur die Dimension und der Reichtum des Dekorativen. Niemals aber kommt ein so bewegtes Leben in einen derartigen Komplex hinein wie im historischen Barock; niemals wird so ausgesprochen und bewußt für schräge

Blicke und mit malerischen Überschneidungen gearbeitet. Die Front des Tempels von Baalbek und die Fassaden seiner Höfe wollen frontal betrachtet sein und bilden geschlossene, schichtmäßige Einheiten.

Wie die hellenistische Architektur die harmonische Zusammenfassung einzelner, plastisch zu betrachtender Baulichkeiten schuf, so bildete die römische Architektur den Komplex von Innenräumen zu einem einheitlichen Ganzen. Seine höchste Steigerung erfährt im Barock der malerische Stil im Innenraum. Der Innenraum der Antike bewahrt im Gegensatz dazu stets plastische und lineare Klarheit. Jede Einzelform, jede Fläche behält in gleichmäßigem Licht ihre festumrissene Individualität. Ja, die lebendige Bewegung der Konstruktion wird verdeckt unter der ruhigen Flächigkeit der Dekoration, und in der Raumanordnung glaubt man sogar den Einfluß der ornamentalen Schönheit des gezeichneten Grundrisses zu spüren.

Barockes findet sich, sei es — im tadelnden Sinn des Wortes — in übermäßig gesteigerten Dimensionen und launenhaften und gewaltsamen Einzelformen, wie Ornamenten, Kapitellen, Gebälkformen, sei es in dem Teil der Architektur, der sich auf das rein Ornamental-Dekorative bezieht, bei Blendfassaden, Gebälkverkröpfungen, Giebeldurchbrechungen usw. In ihrem Grundcharakter bleibt die antike Architektur stets innerhalb der Grenzen des Klassischen; die Ansätze zu barocker Auffassung haben sich nicht zu einem neuen, von der Klassik deutlich unterschiedenen Stilempfinden geklärt, sondern bleiben vielmehr noch hinter der Malerei und Plastik zurück. Der Grund ist darin zu suchen, daß die Entwicklung der antiken Architektur, wie schon oben erwähnt wurde, der der Skulptur und Malerei durchaus nicht parallel verläuft. Die technischen und künstlerischen Bauformen des Barock waren in der Renaissance schon vorhanden und wurden nur von einem neuen Empfinden umgewandelt. Die antike Architektur der klassischen Kunst dagegen ist in dem Umfang ihrer Aufgaben noch primitiv zu nennen, und ihre ganze nachklassische Entwicklung bis zur Sophienkirche von Konstantinopel bedeutet eine ständige Steigerung; erst ihre letzten Jahrhunderte reichen in bezug auf den Reichtum der Bauformen und Aufgaben an die Renaissance heran. So konnte eine innere Berührung mit der Entwicklung von Plastik und Malerei nur in dem dekorativen, nicht in dem eigentlich tektonischen Teil der Architektur stattfinden.

Suchen wir zum Schluß diesen kurzen Bemerkungen ein Resultat abzugewinnen. Wir finden eine vollkommene Parallelität zum Barock im Verhältnis der nachklassischen Antike zum Gegenständlichen. Barock ist manches Maßlose, Überladene und Gekünstelte. Früher hat man diesen Entartungserscheinungen der nachklassischen Kunst eine allzugroße Bedeutung eingeräumt und ist auch in der Anwendung der Bezeichnung des Barocken in diesem Sinne freigebig gewesen. Wölfflin hat zum ersten Male die neuen Anschauungsformen des Barockstils unter Abstreifung alles Äußerlichen in ihrem innersten, dauernden Wesen in begrifflich klarer Form dargelegt. In der antiken nachklassischen Kunst finden wir die gleiche Tendenz, die etwa der Entwicklung innerhalb der modernen Klassik in der Richtung des Barock entspricht, aber nur Ansätze führen in den eigentlichen Barock hinein, auch diese vereinzelt neben rein klassischer Kunst und getrennt durch klassizistisch gesonnene Perioden. Zu einem neuen, einheitlichen Stil kommt es nicht.

Fragen wir nach den Gründen, so ist zuerst als wichtigstes hemmendes Moment die positive lebendige Begabung der Griechen für das Plastische und das Lineare zu nennen. Auch die Italiener sind in bezug auf das Malerische weit hinter den Deutschen zurückgeblieben, und den Griechen fehlte noch dazu die fruchtbare Wechselwirkung, die zwischen nordischer und südlicher Kunst der neueren Zeit herrschte. Aber daneben scheint es doch, daß man ein, wenn auch langsames

Nachlassen der künstlerischen Produktivität empfindet. Die Klassik hatte ihre Kräfte erschöpft, während den neueren Völkern dank der Antike die Klassik leichter geworden ist. Die Unterbrechung in der landschaftlichen Kontinuität und die gewaltige quantitative Steigerung in den Leistungen der hellenistischen Kunst haben weitere lähmende Wirkungen ausgeübt. Über dem äußeren Glanz der hellenistischen Kunst ist das Stocken der inneren Entwicklung oft vergessen worden. Die Worte des Plinius »cessavit deinde ars« sind historisch doch nicht ganz ohne Berechtigung. Wölfflins Analyse des Barock läßt zum ersten Male mit voller Deutlichkeit empfinden, wie hier die Anschauungsformen neuerer Zeit und insbesondere der germanischen Völker eine von der Antike grundsätzlich verschiedene, aber ihr gleichwertige Welt der Kunst erschlossen haben, und lehrt auf der anderen Seite das Wesen der antiken Kunst schärfer erkennen — in ihrer Größe und in ihrer Begrenztheit.

Grundwissenschaft und Ästhetik.[1]

Von
Alfred Werner.

Wie bei jeder Wissenschaft wird man auch bei der Ästhetik eine feste Grundlage suchen müssen, auf der man sein Gebäude errichtet. Die Ästhetik gilt als eine Disziplin der Philosophie im allgemeinsten, nicht gerade fest umrissenen Sinn dieses Wortes. Es ist nun Aufgabe des Ästhetikers, zu sagen, was er unter Philosophie versteht und zu erklären, wie die Ästhetik mit dieser Wissenschaft verkettet ist. Vielleicht macht man uns den Vorwurf, wir gingen über das uns angewiesene Gebiet hinaus und führten eine Untersuchung, die für den Sinn des zu bestimmenden Gegenstandes fruchtlos sei. Dieser Vorwurf träfe in der Tat zu, wenn über die Grundlage der Ästhetik vollkommene Klarheit und Übereinstimmung herrschte. Aber die Ästhetiker hellen das Dunkel, das unsere besondere Wissenschaft umgibt, oft überhaupt nicht auf, weil sie glauben, ihr besonderer Gegenstand erstrahle in eigenem Lichte und gäbe von selbst auf jede an ihn gerichtete Frage die schuldige Antwort, oder sie bedienen sich gewisser, in ihrem philosophischen Ansatzpunkt mit Vorurteilen belasteter Theorien, die dann später als vermeintliche Selbstverständlichkeiten, in der Tat als grobe Irrtümer, bis in die feinsten Untersuchungen auf ästhetischem Gebiet eingedrungen sind; sie entstellen die Zeichnung als schlimme Fehler der Perspektive. Vorwissenschaftliche Naivität in der Übernahme sozusagen landläufiger Irrtümer, ungenügende Klärung der Begriffe, mangelhafte Festlegung der Bezeichnungen wesentlicher Tatsachen haben so zu verschiedenen, einander oft widersprechenden Urteilen der einzelnen Forscher geführt. Viel weniger die subjektive Besonderheit der Betrachter beim ästhetischen Genießen und Bewerten als die Besonderheit ihrer allgemeinen, philosophischen Stellung hat so mannigfaltige Darstellungen des ästhetischen Lebens gezeitigt.

Es kommt mir an dieser Stelle darauf an, das Methodische zu betonen; Einzelheiten, die zum Teil bereits in meiner Schrift »Zur Begründung einer animistischen Ästhetik« (in dieser Zeitschr. Jahrg. 1914 Juli und Oktober) ausgeführt wurden, sollen hier weniger ausführliche Berücksichtigung finden.

Der Ansatzpunkt der Philosophie, die ich als Grundwissenschaft für die Ästhetik ansehe, liegt im Gegebenen schlechtweg. Es soll mit diesem Worte jedoch keines-

wegs der unseren Sinnen gebotene Empfindungsreichtum im Sinne Kants, sondern das Gehabte überhaupt getroffen werden. Im Gegensatz zu jeder Erkenntnistheorie, die vor allem von vornherein den Unterschied zwischen Erkennendem und Erkanntem macht und die Frage stellt, wie das Subjekt in den Besitz des Objekts gelange, soll von der letzten, unmittelbar gewissen Tatsache des Gegebenen aus das Allgemeinste bestimmt werden. Das Gegebene als solches enthält zunächst kein Urteil, es bietet vollkommen vorurteilslose Gewißheit. »Gegebenes ist Gegebenes«, dieses sogenannte Identitätsurteil, ist ein sinnleerer Pleonasmus; ist doch das logische Prädikat in diesem Falle keine Bestimmung des logischen Subjekts. Urteile im eigentlichen Sinn des Wortes aber sind Aussagen des Prädikats über das Subjekt.

Vorurteilslosigkeit im Ansatzpunkt ist die erste Forderung, die an eine einwandfreie Philosophie zu stellen ist. Diese Vorurteilslosigkeit, die jedoch keineswegs der Voraussetzungslosigkeit gleichzusetzen ist, bietet die sogenannte »Grundwissenschaft« Johannes Rehmkes. Von Wichtigkeit für die Grundwissenschaft wie für die ästhetische Betrachtung, die dasselbe Prinzip verfolgen sollte, ist die richtige Auffassung des Gegebenen. Man hat den Ansatzpunkt Rehmkes gewöhnlich im Sinne der immanenten Philosophie verstanden. Auch das jüngst über »die Immanenzphilosophie« erschienene Buch von R. Ettinger-Reichmann (Göttingen 1916) sieht in Rehmke einen Hauptvertreter der genannten Richtung. Bei genauerem Hinsehen jedoch steht die Grundwissenschaft auf ganz anderem Boden als die »immanente Philosophie« W. Schuppes oder der »erkenntnistheoretische Solipsismus« von Schubert-Solderns. Sofern man nämlich das individuelle Bewußtsein betrachtet, ist das Gegebene sowohl transzendent als immanent. Im übrigen ist die sogenannte Bewußtseinsfrage im Ansatz des Gegebenen überhaupt gar nicht gestellt. Die Frage der Zugehörigkeit des Gegebenen zum individuellen Bewußtsein, sofern sie die Wirklichkeit betrifft — und darauf kommt es hier allein an — wird von Rehmke zur Beantwortung der Psychologie überwiesen. Die Grundwissenschaft aber ist begrifflich der Psychologie übergeordnet und muß vor dieser getrieben werden. Das Feld, das die Grundwissenschaft zu bestellen hat, ist das Allgemeinste im Gegebenen, das aufzuweisen und in seinen mannigfaltigen Beziehungen zu erklären ist.

Bei grundwissenschaftlicher Umschau zerfällt das Gegebene in Dinge und in Bewußtseinswesen. Dingen sind Größe, Gestalt und Ort, Bewußtseinswesen Fühlen, Denken, Vorstellen, Subjektsein als unverlierbare Bestimmtheiten zugehörig. Dieselben unverlierbaren Eigenschaften, die wir an Dingen und Bewußtseinswesen überhaupt feststellen, finden wir auch an den besonderen Dingen und Bewußtseinswesen, die wir Leiber und Seelen nennen.

Der Mensch ist eine Einheit aus Leib und Seele. An die Grundwissenschaft und ihre Methode der Zergliederung des Gegebenen schließt sich die Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Die Fragen künstlerischer Tätigkeit und ästhetischen Genießens, die von den meisten Ästhetikern als Hauptprobleme hingestellt werden, sind sekundärer Natur und werden mit Hilfe der grundwissenschaftlich gegründeten Psychologie gelöst[1]). Die Loslösung der Kernprobleme der Ästhetik von der Psychologie ist das einzige Mittel, um sie vor unwissenschaftlicher Gesetzlosigkeit

---

[1]) Vgl. I. Reicke, Das Dichten in psychologischer Betrachtung in dieser Zeitschrift. Juliheft 1915. A. Werner, Zur Begründung einer animistischen Ästhetik in dieser Zeitschrift. Juli- und Oktoberheft 1914. Auch bei diesen in wesentlichen Punkten grundwissenschaftlich orientierten Schriften ist die überwiegende Bedeutung der Grundwissenschaft gegenüber der Psychologie nicht gebührend hervorgehoben.

und vor ihrer Selbstauflösung im Solipsismus zu erretten. Das ästhetische Grundproblem ist nicht, wie Meumann will, »das ästhetische Verhalten des Menschen zur Welt«, sondern das Ästhetische überhaupt als ein besonderes Gegebenes, das zunächst, ganz abgesehen von der Individualität des Einzelbewußtseins, ganz abgesehen von Seelenimmanenz oder -transzendenz eindeutig zu bestimmen ist [1]).

Wo wir uns im Reich des Ästhetischen umblicken, in den von Dessoir abgegrenzten Gebieten ästhetischer Natur, Kultur und Kunst, haben wir stets Werke vor uns, Einheiten aus Leib und Seele. Die Leiber oder die Dinge, die wir ästhetisch nennen, gehen stets mit Seelen eine Einheit ein, mit einem Wort: sie sind ausdrucksvoll, sie drücken seelischen Gehalt aus.

Ob ich in Wirklichkeit eine Tänzerin sehe, ob ich eine der vielen Tänzerinnen bei Degas oder das Drama bei Max Klinger betrachte, ob ich mich nachts bei stürmischem Wetter in einem ostpreußischen Dorf aufhalte oder ein ähnliches Stimmungsbild Ludwig Dettmanns genieße, stets ist mir zugleich mit der äußeren Form ein innerer Gehalt geboten. Entstammt diese äußere Form dem Reiche der Kunst, so nenne ich sie den Kunstleib; den in Einheit mit dem Kunstleibe gegebenen Seelengehalt nenne ich — gleichfalls analog der grundwissenschaftlichen Betrachtung — die Kunstseele; die zusammengefaßte Einheit nenne ich das Kunstwerk.

Die Frage der Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des mir gegebenen Kunstwerks spielt zunächst gar keine Rolle, wie ja auch das Problem des menschlichen Leibes und der menschlichen Seele erst von der Physiologie und der Psychologie, nicht aber von der Philosophie als Grundwissenschaft aufgeworfen wird.

Der besondere Gegenstand der allgemeinen Kunstwissenschaft ist das aus Kunstleib und Kunstseele bestehende Kunstwerk; die einzelnen Kunstwerke nur insoweit, als sich die Grundbegriffe in ihnen verkörpern. Einen Einteilungsgrund der verschiedenen Künste bieten nicht die Kunstseelen, sondern allein die verschiedenartigen Kunstleiber. Von einer Verwandtschaft der Künste untereinander kann nur darum die Rede sein, weil die Kunstseelen, selbst in den verlierbaren Bestimmtheiten, miteinander übereinstimmen können. Die Verwandtschaft zwischen einer barocken Jesuitenkirche und einem Gemälde von Rubens ist in der hohen Intensität des Gefühls, in der jubelnden Ekstase der Seele, keinesfalls in einer Verwandtschaft der Leiber zu suchen.

Wenn man daran denkt, daß jede Kunst, die im wesentlichen vom Material bestimmt wird — es ist hier ganz gleichgültig, ob es sich um Farben, Töne, um Stein oder um Worte handelt —, ihre Besonderheiten des Kunstleibes aufweisen muß, wenn man daran denkt, daß jedes gute Kunstwerk seine ihm allein eigentümlichen Züge in besonders hoher Zahl aufweist, da es ja von einer starken Individualität geschaffen wurde, so bleibt ein sehr geringer Rest übrig, der den besonderen Gegenstand der allgemeinen Kunstwissenschaft ausmacht.

Jedes Kunstwerk erfordert gerade wegen seiner Besonderheit eine besondere Untersuchung; die Grundbegriffe des Werkes als einer aus Kunstleib und Kunstseele bestehenden Einheit werden jedoch darum keineswegs angetastet. Auf diese Grundbegriffe und ihre Beziehungen allein, nicht aber auf die mannigfachen Besonderheiten des Kunstwerks findet darum der Dessoirsche Satz seine Anwen-

---

[1]) Den Objektivismus in der Ästhetik — allerdings ohne die von mir gewünschte Loslösung von der Psychologie — hat in den letzten Jahren vor allem Max Dessoir betont. In dieser Zeitschrift V. Bd, 1. Heft Objektivismus in der Ästhetik; VIII. Bd., 3. Heft Über das Beschreiben von Bildern; IX. Bd., 1. Heft Systematik und Geschichte der Künste.

dung: »Das künstlerische Genie zeigt sich immer nur in der Bereicherung und Vertiefung der Regeln, niemals in feiger Umgehung« [1]).

Während die nach dem äußeren Material, nach den Kunstleibern urteilende Betrachtung von außen her zu einer Gliederung der verschiedenen Künste führt, bildet die Vergleichung der verschiedenen Kunstseelen — ganz abgesehen von der äußeren Form, den Kunstleibern — den Einteilungsgrund für die engeren oder weiteren seelischen Gemeinschaften und Verwandtschaften der Kunstwerke untereinander. Die Begriffe (»Allgemeinbegriffe«) und Worte (nicht leere Worte, sondern sinnvolle Worte »Individualbegriffe«), die bei derartiger Untersuchung gefunden werden, sind im wahren Sinn des Wortes innerlicher Natur. Sie zu verstehen, bedeutet mehr, als den geschichtlichen Zusammenhang der Kunstwerke gegenwärtig zu haben. Vielleicht wird es bald allgemeine Erkenntnis, daß z. B. eine leidenschaftlich bewegte Friesfigur vom Zeusaltar in Pergamon einem Wagnerschen Musikdrama verwandter ist als der Grabstele der Hegeso aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert; dabei ist die Grabstele ein Werk aus derselben Kunst wie die Friesfigur und liegt ihr auch der Zeit nach um viele Jahrhunderte näher als die Wagnersche Schöpfung.

---

[1]) Max Dessoir, Objektivismus in der Ästhetik.

Besprechungen.

Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Rascher & Co., Zürich und Leipzig 1915. 450 S.

Goldschmidt gliedert sein Buch in einen allgemeinen und speziellen Teil. Im ersten schildert er eingehend die Entwicklung der europäischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, der zweite ist der Oper in der Beurteilung der Zeitgenossen insbesondere der Ästhetiker gewidmet. In Wirklichkeit ist der erste Teil nur um des zweiten willen da. Goldschmidt ist von Hause aus und seiner eigentlichen Schulung nach Historiker, dem der Ästhetiker in ihm zu dienen berufen ist. Als Historiker schildert er die nationale musikalische Eigenart der verschiedenen Epochen (350 bis 351), den Kampf des musikalischen und dramatischen Prinzips in der geschichtlichen Entwicklung (266—270, 275—276), das Wesen der französischen und italienischen Oper (303—309, 367—368, 385—388, 395—396). Immer wieder kommt er auf Gluck und alle Besonderheiten seines Schaffens zu sprechen (333—334). Er würdigt Glucks Genie, dem es gelang, das Charakteristische dem Sinnlich-Schönen restlos einzufügen (307—308), seine Verwendung der durch die Vorgänger und Zeitgenossen bereicherten und erweiterten Ausdrucksmittel (371—374, 380—382), die Beeinflussung seiner Erfindung durch Rhythmen außermusikalischer Art (432), sein intuitives Sichversenken in die durch die Artikulation lebendig gewordene Sprache (158—160, 296), sein Sichbeschränken auf den »absoluten« Charakter, so daß er meist nicht ein Ineinander, sondern ein Nacheinander der Gefühle und Affekte gibt (242—243, 360, 394), seine Behandlung der Ouvertüre (362—363), der Arie (375—378), des Ensemble (384—385), des Chores (388—393), des Chor-Rezitativs (394—395), des Tanzes (396—397).

Neben Gluck charakterisiert Goldschmidt insbesondere noch Mozart (127, 160 bis 161, 243—244), die Programmusik bei Berlioz und den Neudeutschen (11, 30, 143, 236, 244—245, 250), das abweichende Verfahren Liszt's (30 Anm., 143 Anm., 238, 306), die Tonmalerei bei Bach und Händel (127, 169—170, 201—202), bei Mendelssohn, Schumann, Brahms (30—31, 238) und Wagner (366) nebst des letzteren Leitmotiven (204—205, 241—242, 247—248).

Goldschmidt will die Beziehungen zeigen, die zwischen dem allgemeinen Geistesleben der von ihm behandelten Epoche und der Schaffensweise der Meister bestanden (7). Der wichtigste Zweck seines Buches wäre erreicht, wenn es den künftigen Biographien Glucks und Mozarts die Vorbedingungen an die Hand gäbe, unter denen diese Meister geschaffen haben. Aber auch den Historikern des Oratoriums und Liedes hofft es willkommen zu sein (261, 264—265, 297 Anm., 447—450). Goldschmidt hat sich mit den Ästhetikern so eingehend beschäftigt, weil er sicher war, auf diesem Wege »das Verständnis für die Musik und ihre Ausübung im 18. Jahrhundert, ihren Wandel und endlichen Ausfluß in die neuere Zeit dem Leser tiefer zu erschließen, als es ein Studium der Partituren und Texte allein gestattete« (449). Er stellt eine unmittelbare Einwirkung jener Ästhetik auf das

musikalische Schaffen fest. Das Sichbegnügen der älteren Sonatenform mit einem Hauptthema führt er auf die mangelnde Einsicht der Affektenlehre in die Scheinhaftigkeit der musikalisch ausgedrückten Gefühle zurück, so daß ihm die theoretische Überwindung dieser Lehre geradezu zur Voraussetzung einer freieren Gestaltung wird (9, 124, 127). Und dem Einfluß der Schriftsteller auf die Entwicklung der Oper ist ja der ganze zweite Teil seines Buches gewidmet. Er macht darauf aufmerksam, daß die Musikästhetiker des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zu denen des neunzehnten nicht so sehr Philosophen waren als vielmehr Praktiker oder doch mit dem lebendigen Kunstwirken ihrer Zeit aufs innigste verwachsen. Ein großer und wichtiger Teil jener Lehren knüpfe überhaupt unmittelbar an Vorgänge des Musiklebens an. So komme es, daß sie uns einen tiefen Blick tun lassen in die Triebfedern der künstlerischen Entwicklung, ja die Musik jener Tage in ihrem Aufstieg von Stufe zu Stufe beleuchten, weshalb eine musikgeschichtliche Betrachtung des 18. Jahrhunderts ohne Berücksichtigung der Ästhetik sicherlich hinter der Wahrheit zurückbleiben müsse (7—8, 449).

Goldschmidt ist sich zwar darüber klar, daß dies Verhältnis zur schaffenden Kunst sich nicht auf die Ästhetik in ihrer Allgemeinheit übertragen läßt, sondern eine in gewissem Sinn zufällige Verknüpfung darstellt, da ja die zur Wissenschaft gediehene Ästhetik ihren Weg unabhängig von den künstlerischen Strömungen und Kämpfen des Tages verfolgt. Tatsächlich ist aber doch bei ihm selbst wie bei seinem Stoffe eine unauflösliche Verbindung des Historischen und Ästhetischen gegeben, so daß sein Buch im Grunde einer kritischen Würdigung von beiden Seiten bedarf. Sein vorwiegendes Verankertsein in der Geschichte der Musik äußert sich unter anderem darin, daß im zweiten Teil, wo vielfach nur der Historiker spricht, an die Stelle des mühsamen Aneinanderreihens einzelner Steine und Steinchen der freie Erguß des den Stoff meisternden und aus der Fülle des Wissens mühelos schöpfenden Forschers tritt.

Dies alles muß in Betracht gezogen werden, wenn man dem allgemeinen ästhetischen Glaubensbekenntnis gerecht werden will, das Goldschmidt im Vorwort ablegt. Er bekennt sich zum konkreten Idealismus, verweist auf Moos, Moderne Musikästhetik, 1902, die sich ihrerseits wieder auf Eduard von Hartmann stützt (11—12). Er betrachtet die Musik als Gefühlskunst im eminenten Sinn (12), übernimmt die Lehre von der Immanenz des Gefühls in den Tonformen (24), von den ästhetischen Scheingefühlen (17—18) und der durch sie bedingten ästhetischen Freiheit (27). Goldschmidt lehnt es ab, das Häßliche schlechthin der Unlust gleichzusetzen (22), und ist sich darüber klar, daß Übereinstimmung in der ästhetisch-wissenschaftlichen Theorie durchaus nicht auch zur gleichen Beurteilung des Schönen in Kunst und Natur zu führen braucht (442). Der »maßlose Subjektivismus« unserer Tage hat seine Billigung nicht (22). Auch den bisherigen Versuchen der Experimentalpsychologie, den Vorgang des künstlerischen Schaffens zu erhellen, kann er einen nennenswerten Erfolg nicht zusprechen (153). Die von Lipps aufgestellte Einfühlungslehre erscheint ihm namentlich durch Th. A. Meyers Kritik stark erschüttert (12, 15, 16).

Bei seiner eigenen Auseinandersetzung mit Lipps übernimmt Goldschmidt aber selbst den Fundamentalirrtum des von ihm Bekämpften, das Schöne der Fülle, das Häßliche dem Mangel des Lebens gleichzusetzen (22). Außerdem gibt er mit Meyer der modernen Einfühlungslehre eine Deutung, gegen die Lipps mit Recht hätte Verwahrung einlegen können. Goldschmidt versteht unter »Einfühlung« im Gegensatz zum ästhetischen Mitfühlen eine Reaktion des realen Gefühls und dessen Zurückverlegung in das Objekt. Er sieht wie Meyer in der Einfühlung

einen Ausnahmezustand, der nur in Feierstunden eintrete und an der Grenze des Ästhetischen stehe (26, 27). Dies mißverstandene Hereinziehen des realen Gefühls läßt die Lehre von der Einfühlung auf die Stufe der von Goldschmidt so nachdrücklich und mit so gutem Erfolge bekämpften Affektenlehre heruntersinken. Wenn es wirklich wahr ist, daß das Sicheinfühlen in das ästhetische Objekt nur statthaben kann auf Grund des realen Gefühls, dann ist eine ganze Einfühlung nicht mehr möglich bei polyphoner Behandlung (16) und beim Zusammenklingen mehrerer Themen wie in der Fuge (17). Dann bietet die Musik als eigentliche Stimmungskunst der Einfühlung zwar das günstigste Feld (26), läßt aber ihre restlose Verwirklichung doch nur ausnahmsweise zu (27). Dann hat Richard Wagner in der späteren Zeit seines Schaffens das Zusammensingen mehrerer Personen nur deshalb abgelehnt, weil er in höherem Grade als andere Künstler auf die Anteilnahme des realen Gefühls rechnet (17, 25–26). Dann versagt die Einfühlung bei allen jenen Stellen, die Volkelt als »gefühlskahle« bezeichnet, ferner beim Charakteristischen (18—19) und beim Erfassen des Körperlichen im Sinne des Ausdrucks organischer Kraft (19—20).

Die für andere ästhetische Systeme so wichtige Frage, wie wir überhaupt dazu kommen, dem Objekt unser eigenes Gefühl zu leihen, muß bei Goldschmidt ganz außer Betracht bleiben (21). Unter Hinweis auf Max Deri nimmt er einen grundlegenden Dualismus des ästhetischen Erlebens in der Weise an, daß er gerade das, was das eigentliche Geheimnis alles ästhetischen Erfassens und Verstehens bildet — das unauflösliche Ineinander von Anschauen, Fühlen und Urteilen — in ein Nacheinander verwandelt. Jedem Wirksamwerden des Gefühls geht nach seiner Meinung ein auf das »Leben« des betrachteten Gegenstandes gerichtetes intuitives Erkennen voraus, dem sich erst die »anschauliche Vorstellung« des Gefühlsinhaltes anschließe (22—23). Dieses »anschauliche Vorstellen« des Gefühlsinhaltes trennt Goldschmidt dann auf Grund wenig geklärter psychologischer Voraussetzungen noch einmal vom Mitfühlen und dieses vom Einfühlen (20, 21, 23—25, 27). Auf diesem Wege gelangt er unter anderem zur Annahme einer rein sinnlich-schönen Musik, die überhaupt keinem Gefühlsgehalt entspreche (25) und zu der er wie Dessoir auch Bachsche Fugen rechnen zu wollen scheint (15–16, 24 bis 25, 64).

Die Bedeutung des Goldschmidtschen Buches liegt weniger in diesen an die jüngste Ästhetik anknüpfenden Erörterungen als in dem von ihm auf Grund seiner hervorragenden Belesenheit und kunstgeschichtlichen Schulung entworfenen Bilde der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, die ja den soeben berührten Fragen noch fern steht. Vielleicht läßt sich seine weitverzweigte, überaus reichhaltige Darstellung in der folgenden Weise zusammenfassen, die sich aus Gründen der Übersichtlichkeit und mit Rücksicht auf die so viel größere Gedrängtheit des Stoffes nicht ganz an die von ihm selbst gewählte Einteilung hält:

In den oberen Kreisen Frankreichs herrschte am Ende des 17. Jahrhunderts die höchste Einschätzung des Intellekts, Mißtrauen gegen die Regungen des Gefühls und völlige Verständnislosigkeit für das Verhältnis beider zueinander (33). Diese Auffassung übertrug sich auch auf die Ästhetik, die sich der vermeinten Allmacht des Verstandes blind unterwarf — eine Anschauungsweise, die man mit dem jüngst im Kriege gefallenen Ecorcheville Objektivismus nennen kann. Die Kunst wurde zwar als »fiction« betrachtet, aber unter die Forderung der Nachahmung eines in der Natur gegebenen Vorbildes gestellt. Als ihr allgemeinstes Prinzip galt die Deutlichkeit. Klarheit und Bestimmtheit, die beiden Hauptmerkmale des Wahren,

wurden auch zu Kennzeichen des Schönen. In diesem Sinne betont Boileau das intellektuelle Vergnügen, die Aufklärung des Unklaren, die Verdeutlichung des Undeutlichen: im Kunstwerk dürfe sich nur die Wahrheit verkünden. Was den Künstler vom Handwerker scheide, sei sein höheres, wissenschaftlicheres Niveau. Er gebe dem Verstande zu tun und dadurch erfreue er (34—35). — Crousaz erwähnt 1715 eine vom Gefühl unabhängige Schönheit, stellt als das wichtigste Merkmal des Schönen das Gesetz von der Einheit in der Mannigfaltigkeit auf, daneben das der Symmetrie, Regelmäßigkeit, Ordnung, des Verhältnisses. Die intellektuelle Erkenntnis dieser Bestimmungen sei das Schöne (35—36). — Die äußerste Konsequenz zieht La Motte-Houdard. Kunst ist ihm Nachahmung der Natur, die sich dem allgemeinen Geschmack fügen müsse. Ihre Berechtigung bestehe nur darin, daß sie eine schöne Form finde für die Gedanken der Wahrheit. Die größte Weisheit des Dichters liege in der Beschränkung der Phantasie (39).

Ähnliche Anschauungen vertreten noch Frain du Tremblay, Bonnet, auch Voltaire. In der Musik sieht diese Schule wie in jeder anderen Kunst eine Nachahmung der Natur, in erster Linie eine Nachahmung der Leidenschaften, richtiger, der Äußerungen, in denen sie in Erscheinung treten. Der Musiker habe nur nötig, die Tonhöhen der affektuosen Sprache festzuhalten. Alle freie schöpferische Tätigkeit tritt völlig zurück und wird nur geduldet als ein Wiederinerscheinungsetzen gehörter Realität. Von diesem Gesichtspunkt aus geht der radikale Pluche so weit, die absolute Musik ganz zu verwerfen. Andere enden in einer seltsamen Metaphysik, indem sie die harmonie universelle zu Hilfe nehmen, die musique naturelle, auf der Gott die Welt errichtet habe (40—41). So ist auch für Dubos, 1715, die Musik eine nachahmende Kunst, die ihr Vorbild der Sprache entnehme und den Affekt übertrage. Dubos erhebt die Forderung des »rührenden Stoffes« in dem Sinne, daß die künstlerische Nachahmung uns nur nach dem Maße des Eindrucks ergreifen könne, den die nachgeahmte Sache auf uns mache. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen vermeidet er es zwar, das Schöne in intellektuelle oder ethische Momente zu verlegen, betrachtet aber als Endzweck der Kunst ihren Lustwert oder das, was wir heute Funktionslust nennen (37—39).

Den soeben charakterisierten Lehren stellten sich jedoch damals schon andere Meinungen entgegen (41). Abweichend von Ecorcheville ist Goldschmidt in der Lage nachzuweisen, daß die schaffenden Künstler jener Zeit, vielfach vom Objektivismus unberührt, einen schönen Idealismus vertraten, und daß auch Literaten sich dem Joche der Nachahmungslehre nicht völlig unterwarfen (47). In einem »herrlichen«, 1657 gedruckten Briefe des Henry du Mont, der Organist und Leiter der königlichen Musik war, wird die Tonkunst als eine Gabe des Himmels bezeichnet, auf die Erde gesandt zur Ergötzung der Menschen: sie sei das Werk der höchsten und reinsten Einbildung (imagination) des menschlichen Geistes. Wer zur vollkommensten Leistung vorschreiten wolle, müsse wie außer sich und aufs glücklichste inspiriert sein vom Genie, das sozusagen nicht mehr zum Ich gehöre, sondern göttlichen Ursprung verrate (42—43). — Raguenet beruft sich 1702 inmitten der Hochflut rationalistischer Überhebung lediglich auf sein gefühlsmäßiges Sicheinleben (45). — Lecerf vertritt 1705 Raguenet gegenüber wie Pluche mit dem Standpunkt der französischen Musik den des vernünftigen Mittelweges, führt aber zugleich aus, daß die Kunst sich an die Sinne und an das Herz wende, entzieht sie dem Urteil der Gelehrten, unterstellt sie ganz der instinktiven Anschauung und leitet die Musik nicht so sehr aus den Bedürfnissen des Lebens und den Äußerungen der Affekte ab als aus dem Gefühl, aus der Liebe (46—47).

Auch Crousaz, der zuvor schon erwähnt wurde, kann sich nicht ganz der Ein-

sicht verschließen, daß das Gefühl an der Schönheit und ihrer Aufnahme beteiligt sei. Er verlegt das Schöne geradezu in die Übereinstimmung der Begriffe mit den Gefühlen und schaltet zugleich im Widerspruch mit sich selbst die (bewußten) Begriffe des Verstandes aus dem ästhetischen Urteil wieder aus (36—37). Überhaupt darf man von Crousaz sagen, daß er Rationalist mehr aus Zwang und Mode war als aus innerer Überzeugung. Auch der Musik gegenüber läßt er das verstandesmäßige Erfassen zurücktreten, ahnt ein spezifisch musikalisches, gefühlsmäßige Elemente einschließendes Hören (47—48) und deutet vielleicht als erster die Scheinhaftigkeit der ästhetischen Gefühle an (38).

Fontenelles Frage: »*Sonate, que me veux-tu?*« ist bekannt (40). Fontenelle anerkennt aber wie Crousaz in der »inspiration« einen mächtigen Faktor des künstlerischen Schaffens, stellt das Talent über den Verstand und nennt es gewissermaßen unabhängig von uns als Eingebung eines höheren Wesens, das uns als Instrument gewählt habe (37). — Bei Collin de Blamont findet sich 1728 eine für jene Zeit bewundernswerte Erkenntnis des Musikalisch-Sinnlichen und seiner Beziehung zum Gefühl (44). — Auch Rémond de Saint-Mard darf in diesem Zusammenhang genannt werden (49, 290—291).

Den ersten wissenschaftlichen Versuch einer Milderung des Objektivismus und einer Überwindung der Nachahmungslehre unternahm Batteux, 1743. Sein Werk bedeutet einen großen Fortschritt gegenüber dem Vorhergegangenen. Was bei ihm schwach zu nennen ist, liegt weniger in mangelhafter Einsicht als in dem Mangel an Mut begründet, sich von den herrschenden Grundanschauungen der Zeit und des Landes ganz loszusagen (69). Als das Objekt aller Künste bezeichnet zwar auch er die Natur, aber in dem Sinne, daß der Künstler die schönsten Teile auswähle, um aus ihnen ein Ganzes zu bilden: das Genie ahmt nicht sklavisch nach, sondern frei. Es erfindet, setzt zu, scheidet aus, überträgt. Diese Tätigkeit setzt künstlerische Begeisterung voraus, die auf göttliche Eingebung zurückgeht (70—71). Gerade in der Abbiegung vom Modell zeigt sich der Meister (73). Der Inhalt der Kunst ist daher nicht die wirkliche Natur, sondern »*le vrai-semblable*«, »*des choses imaginaires*« — »*des êtres feints*« (70).

Englische beziehungsweise deutsche Einflüsse sind bei Batteux da festzustellen, wo er unterscheidet zwischen le beau und le bon d. h. zwischen dem Sinnlich-Schönen, das mit dem Gefühlsleben nicht in Beziehung steht, und der mit dem Gefühl verwachsenen Kunst, die sich an das Herz wendet und uns in den Objekten uns teure innere Qualitäten zeigt. Ferner da, wo er den Begriff der Vollkommenheit des Objektes heranzieht, das Gesetz der Abwechslung, der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Symmetrie und Proportion. Wie Crousaz streift Batteux die Scheinhaftigkeit aller künstlerisch ausgedrückten Affekte (72—73). Den Geschmack gründet er zwar auf Lustgefühle, läßt ihn begierig sein nach allen angenehmen Eindrücken, nach angenehmen Empfindungen, deutet zugleich aber doch seinen Begriff in überraschender Weise um. Er versteht unter Geschmack nicht mehr eine die Phantasie kontrollierende Verstandestätigkeit, sondern stellt ihn geradezu in Gegensatz zum (Verstandes-) Urteil. Dieses erkenne das Wahre in den Wissenschaften, der Geschmack aber sei die Gabe, das Schöne mit Sicherheit zu unterscheiden, er sei ein *sentiment*, mit uns geboren, eine *faculté naturelle* wie das Genie selbst. In allem, was ihn betreffe, entscheide das Herz (71—72). Es gebe für ihn keine Regeln, und mehr als ein Geschmack sei berechtigt, wofern er nur nicht der Natur zuwider (73—74). Eine Einwirkung von Leibniz auf Batteux ist hier möglich. Jedenfalls ist aber die Ähnlichkeit mit Baumgarten so auffallend, daß eine Entlehnung angenommen werden darf (72).

In seinen Äußerungen über Musik zeigt Batteux noch einen Rest des seiner

Zeit eigenen Irrtums, da er Nachbildung der in der Natur oder vielmehr in der Rede vorgebildeten Affektäußerungen verlangt. Es scheint dies aber mehr eine schuldige Verbeugung vor der allmächtigen Nachahmungslehre als die wahre Meinung des Verfassers zu sein (75). In Wirklichkeit beschränkt Batteux die Nachahmung gegebener Vorbilder für die Musik auf die Elemente Rhythmus und Tempo. Daß aber wie die rationalistische Ästhetik, später Rousseau, Herder und Richard Wagner wollten, nicht nur diese beiden, sondern auch Tonhöhenverhältnisse und Dynamik sich aus dem Affekt heraus zur Melodie gestalten, so daß der Künstler sie gewissermaßen nur herauszuholen brauche, das verwirft Batteux mit Entschiedenheit (76—77). Töne sind ihm wie Gesten im Gegensatz zum (konventionellen) Wort in sich verständliche Übermittler des Gefühls, die unmittelbar, nicht auf dem Umweg über den Begriff zum Herzen sprechen und in die Sphäre der Kunst eingehen, wenn Rhythmus, Zeitmaß, Harmonie, Modulation hinzutreten (74).

Batteux erkennt auch die der Musik eigene »Unbestimmtheit«. Er hält die Musik nur für fähig, einfache Gefühle (deutlich) auszudrücken, nicht aber komplizierte, verfeinerte. Es gebe wohl einzelne Affekte, die man im Gesang wiedererkenne wie die Liebe, die Freude, die Traurigkeit, daneben jedoch viele, deren Gegenstand man nicht zu nennen vermöge. Batteux gelangt sogar zu der (später wieder von Siebeck so glücklich vertretenen) entscheidenden Erkenntnis, in den musikalisch ausgedrückten Gefühlen nichts anderes zu sehen als Fabelgeschöpfe allein des Genies und Geschmacks, an denen nichts »wahr« sei, sondern alles durch die (realitätslose) Sphäre der Kunst bestimmt. Denn wenn der Schaffende wirklich einmal aus einem realen Affekt heraus gestalte, so sei das unwesentlich, ein Gemälde auf lebendige Haut, das auf die Leinwand gehöre (75—76).

In seinem Verhältnis zur Oper ist Batteux ein Italianissimo schlechthin. Er sieht in der Musik keine bloße Hilfskunst, sondern eine frei schaltende, von autonomen Gesetzen bestimmte. Ja, er hält sie überhaupt überall für die Führerin, wo sie mit anderen Künsten zusammengeht. Dabei verfehlt er allerdings ihre Beziehung zum Wort und zur Handlung völlig. Von ihrer Fähigkeit, Charaktere zu schildern, der Handlung zu folgen und ein Gesamtbild der Situation zu geben, weiß er nichts (291).

Rousseau ist als Ästhetiker kein kühler Denker, sondern ein Leidenschaftlicher, der das als richtig Erkannte über die letzte Konsequenz hinaus so weit verfolgt, daß schließlich nur noch ein Paradoxon nicht ein sachlich Haltbares bleibt. Er gleicht dem Ästhetiker Richard Wagner auf ein Haar (85). Im Jahre 1753 greift er zurück auf die Entwicklung der Sprache aus ihren Anfängen und zieht Schlüsse auf ihr Verhältnis zur Musik. Dabei nimmt er wie später Wagner eine artikulationsarme Ursprache oder vielmehr ein Ursingen an, das die Keime von Poesie und Musik zugleich in sich getragen habe. Nicht den Ton als solchen, auch nicht die Harmonie hält er für das, was die Musik mit dem Gefühlsleben verbindet (86—87), glaubt daher das Gefühl nicht durch das Ohr dem Herzen, sondern durch das Herz dem Ohr vermittelt (88—89).

Bei dieser verfehlten Lehre ist Rousseau aber nicht stehen geblieben (89). Man kann verfolgen, wie durch die wachsende Vertrautheit mit der italienischen Oper und mit Glucks Werken seine ursprünglich musikfremde Auffassung einer von Phantasie und Gefühl glücklich bestimmten Platz macht (85). Schon in der *Lettre sur la musique française,* 1753, erfährt die Affektenlehre eine starke Abschwächung dort, wo Rousseau sich für die italienische Musik einsetzt. Hier geht er so weit, eine Melodie anzuerkennen, die aus einer Stimmung heraus entstanden und durch die musikalische Phantasie des Künstlers hindurchgegangen, also von der ausschließlichen Nachahmung affektuosen Sprechens emanzipiert ist (90). Er preist die regel-

mäßige Rhythmik des italienischen Gesanges, da er sehr wohl fühlt, daß der übermäßig häufige Wechsel des Taktes nicht eigentlich musikalisch ist. Im wesentlichen sind es jetzt spezifisch musikalische Elemente, die er als für die Melodiebildung ausschlaggebend zu bezeichnen nicht ansteht. Er anerkennt ein freies, in eine rein musikalische Sphäre erhobenes Melos, das seine ästhetische Kraft auf die Schönheit der Tonreihen selbst gründet. Geradezu mit ekstatischem Lobe preist er das Vermögen der Schilderung von Seelenzuständen durch die sinnlich-schöne Melodie. Freilich, das unauflösliche Ineinander von Melodie und Harmonie erkennt er noch nicht dem vollen Umfange nach. Auch verlangt er die Alleinherrschaft einer einzigen Stimme als der Trägerin des Ausdrucks, verhöhnt die Mehrstimmigkeit als »*invention gothique*« (91—92), findet es »unnatürlich«, daß mehrere Personen zugleich singen, sieht im Rezitativ immer noch ein von der Sprache unbedingt beherrschtes Gebilde und ist völlig blind gegen die damals doch schon ziemlich allgemein erkannte dramatische Unmöglichkeit der Ariendichtung (292—294).

Der *Dictionnaire de musique* von 1767 bedeutet ein erneutes Vordringen zu vertieftem Erfassen des Gegenstandes. Rousseau anerkennt jetzt das Sinnlich-Schöne als untere Stufe, als *musique naturelle* gegenüber der höheren Stufe der *musique imitative* (92). Insbesondere aber das Verhältnis der Musik zur Sprache durchschaut er immer klarer: der bloße Sprachakzent sei — vom musikalischen Standpunkt aus — nicht ausreichend, vermöge allein nicht, uns stark zu bewegen. Deshalb müsse man der Natur d. h. den aus der Sprache geholten Tönen durch die Kunst zu Hilfe kommen und auf musikalische Qualitäten selbst zurückgreifen. Es gelte, dem Ohr zu schmeicheln, wo man das Herz nicht mehr unmittelbar zu treffen vermöge, nämlich durch Anlehnung an den Sprachakzent. Daher die Arien, Chöre, Symphonien. Musik spreche an sich, auch ohne Worte, zum Innern, die Melodie gewinne rein musikalische Schönheiten, die nicht nur gefallen, sondern Gefühl übertragen. Zumal in der Kirchenmusik sieht Rousseau jetzt nichts anderes als durch die Schönheit der Tonreihen vermittelte Andacht. Ihr sei die Nachahmung der Affekte versagt, sie habe zum Gegenstand allein die Majestät dessen, an den sie gerichtet werde (93—94).

Immer mehr wird sich Rousseau dessen bewußt, daß die rhythmischen und melodischen Eigenarten von Wort und Ton sich nicht nur nicht decken, sondern einen durch künstlerischen Takt und Phantasie bedingten Ausgleich verlangen (94). Nur das Genie vermöge beiden Forderungen gerecht zu werden. Mit diesem erweiterten Verständnis der Vokalmusik geht auch ein stärkerer Glaube an die Ausdruckskraft der Instrumentalmusik, soweit sie zu jener in Beziehung steht, Hand in Hand (95, 297). Rousseau spricht zwar von der absoluten Musik, also der Sonate usw., als von Plunder, der für ihn keinerlei Wert habe, zeigt aber doch ungewöhnlichen Scharfblick in seinen Bemerkungen über Tonmalerei. Diese sei nicht auf eine Nachahmung von Hörbarem angewiesen, könne vielmehr die Vorstellung auch anderer Sinneswahrnehmungen bewirken. Die Musik vermöge sogar ihr gegensätzliche Eindrücke wie die Einsamkeit, die Nacht, den Schlaf, ja die Verneinung des Tönens, die Stille, auszudrücken (95—96).

Auf der Höhe seiner ästhetischen Einsicht zeigt sich Rousseau in seinen Bemerkungen über Glucks Alceste, einem Briefabschnitt, der erst nach seinem Tode veröffentlicht wurde (96). Er betrachtet zwar auch dieses Werk noch als Italiener, versteht Glucks Größe nicht völlig (295—297), gibt aber jetzt der Musik insbesondere der dramatischen neue Grundlagen unter Preisgabe alles früher Behaupteten (96, 343). Die Harmonie setzt er nicht mehr zu einem physischen Effekt herab, sondern räumt ihr unmittelbaren Einfluß auf Ohr und Gefühl (auch für die Dissonanz und die Dissonanzfolgen) ausdrücklich ein. War ihm früher die Berechtigung und

Bedeutung des tonsinnlichen Elements und seine Funktion der Vermittlung des Gefühls völlig entgangen, so verkündet er jetzt mit Nachdruck, die (sinnlich bedingte) musikalische Schönheit sei so wichtig, daß sie unter Umständen sogar über die Wahrheit des Ausdrucks siegen dürfe. Gelte es, lediglich den Akzent des Affekts wiederzugeben, so genüge ja die einfache Deklamation. In allen guten Opern gebe es aber zahlreiche Stellen, die durch die tonsinnliche Schönheit allein unsere Tränen fließen machen, während sie bloß gut deklamiert, also dem Affekt der Sprache getreu nachgebildet, nur mäßigen Eindruck machen würden (97).

Rousseau bezeichnet es als ein großes und schönes Problem, zu entscheiden, wie weit man die Sprache zur Musik hinanführen oder sie singen lassen, wie weit man anderseits die Musik »sprechen« lassen könne. Die Theorie der gesamten dramatischen Musik scheint ihm in dieser Frage zu liegen (296): der »Akzent« hängt allerdings vom poetischen Substrat ab, von ihm kann sich die Musik nicht gut entfernen. Aber in den anderen Elementen, die nicht in gleichem Grade durch die Sprache bedingt sind, darf der Künstler frei nach seiner Phantasie schalten (96). Die Anpassung der Töne an die Sprache kann nur mit großer Vorsicht geschehen und nur so, daß eine der großen Mächte gestärkt wird, der musikalische Rhythmus, der für uns im Gegensatz zu den Griechen vom poetischen Rhythmus sehr verschieden ist und sich mit diesem nur selten ganz zu decken vermag. Der Sprachakzent besitzt zwar zweifellos an sich schon eine große Kraft. Man kann aber mit ihm wenn schon eine Tragödie, so doch keine Oper machen. Sobald Musik erscheint, muß sie sich mit allen ihren Reizen schmücken, um das Herz durchs Ohr zu unterwerfen. Jetzt endlich hat sich Rousseau zur Erkenntnis einer freien Betätigung der künstlerischen Phantasie und so bis an die Grenze jenes Idealismus durchgerungen, der in seinem Landsmann Blainville damals schon einen unerschrockenen Verteidiger gefunden hatte und in den Schriften der deutschen Musiker Hiller und Ruëtz bald weiteren Anstoß erfahren sollte. Kein Zweifel, daß Rousseau schließlich doch über die altfranzösische Lehre, ja auch über die freiere des Batteux hinausschreitet und in der Musik eine Kunst sieht, die einen durch sinnliche Elemente bedingten gefühlsmäßigen Inhalt eigener Art vermittelt (97—98).

In Rameau war die intellektuelle Potenz und der regste Trieb wissenschaftlichen Forschens mit bedeutender künstlerischer Gestaltungskraft gepart (107). Von seinen Zeitgenossen ist er als Künstler und Theoretiker nicht oder doch erst recht spät gewürdigt worden. Rousseau und Grimm haben ihn zeitlebens für nichts anderes gehalten als für einen gelehrten Mathematiker. Aber auch die neueste Forschung und sein letzter Biograph Laloy haben ihn zum Teil noch schwer verkannt. Gewisse wertvolle Keime seiner Theorie hat erst Hugo Riemann in das rechte Licht gestellt. Wir betrachten hier nur das, was zur Klärung seiner Grundanschauung über den Sinn der Musik beiträgt, und ziehen zu diesem Zwecke drei Schriften aus den Jahren 1722, 1727 und 1754 in Betracht (107—109).

Rameau selbst wußte klar zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Geistestätigkeit zu scheiden (117). Sein Ausgangspunkt ist demjenigen Rousseaus und damit zugleich dem der herrschenden Affektenlehre entgegengesetzt (108). Er erachtet die Melodie nicht als Steigerung des Sprachakzents und aus ihm hervorgewachsen, sondern leitet sie aus der Harmonie ab (109). Konnte er zur restlosen Erkenntnis der Einheit von Melodie und Harmonie vielleicht noch nicht ganz durchdringen, so war er doch auf dem besten Wege dazu (113). Die Harmonie ist ihm keine bloße Zahl, auch keine bloße Konvention, sondern eine mit gefühlsmäßigen Elementen ausgestattete Kraft, aus der die schöpferische Phantasie die gefühlsbeseelte Melodie erstehen lasse (111—112), die ihren Gehalt also stets aus der mit-

gedachten oder mitgehörten Harmonie schöpfe (113). Damit hört die Melodie auf, ein Niederschlag der passionierten Sprache zu sein, wird vielmehr — um mit Riemann zu reden — eine »wohlgeordnete Reihe harmonisch gegeneinander verständlicher (abgestufter) Töne« (114). Die Nachahmungslehre ist gefallen: die Musik kennt kein Modell in der Natur. Sie erzeugt wohl Affekte, aber durch die Kraft des Wohllauts, auf Grund des sinnlichen Elements (109).

Dagegen irrt Rameau nach der rhythmischen Seite hin und bei der ästhetischen Würdigung des musikalischen Satzbaues. Aus der Tatsache, daß dem Gefühl selbst keine fest bestimmten Bewegungen eigen sind, schließt er, es könne folglich auch keiner gleichmäßig festgehaltenen Taktart unterworfen werden, ohne die Wahrheit des Ausdrucks zu verlieren. Von diesem Gesichtspunkt aus hält Rameau die Formen der italienischen Oper nicht für fähig zur letzten Vermittlung des Gefühls, sondern verlangt eine innigere Anlehnung an das Wort. So lenkt er als Dramatiker praktisch und theoretisch in die Wege des Lully ein, obgleich seine Grundsätze ihn eigentlich auf den Anschluß an die italienische Oper hinwiesen (114—115). Bei alledem erkennt er aber sehr wohl, daß auch die Vokalmusik nicht etwa aus Wort und Tonfall herausgeholt wird, sondern innerhalb des Rahmens, den diese Elemente ihr abstecken, sich als Ausfluß musikalisch schaffender Phantasie erweist. Er erkennt aber auch, daß sie keine Sprache der begrifflichen Klarheit sondern mehrdeutig ist, zwar auf dasselbe Ziel hin gerichtet wie das Wort, aber auf einem ganz anderen Wege dahin schreitend (116—117).

Rameau untersucht den Schaffensakt und scheidet drei Arten kompositorischer Veranlagung: den gelehrten Musiker, den Mann von Geschmack und den Tonmeister. Er mischt hier Wahres und Falsches durcheinander, verwechselt Leben und Kunst, führt das künstlerische Schaffen auf reale Affekte zurück. Aber einen großen Fortschritt bedeutet es doch, wenn er es nicht mehr als Arbeiten nach einem Modell betrachtet, sondern als Schildern durch Mittel, die die Musik selbst an die Hand gibt. Überall spricht er nur von *expression*, *goût*, *ésprit*, nicht mehr von *imitation* (110) und überträgt dies Prinzip auch auf den Hörer. Aus seiner Wiederentdeckung der Obertöne und der durch diese bedingten Zusammensetzung des Klanges schließt er auf ein angeborenes, allen Menschen eigenes musikalisches Verstehen. Wie die Wirkung des Einzeltones so ist ihm auch die der Harmonie auf das Ohr und durch das Ohr auf das Gefühl eine unmittelbare, elementare, der sich kein mit einem normalen Gehör Begabter entziehen könne (108—109). Die Gabe des Musikhörens überhaupt wird ihm zu einem von der Natur gegebenen Instinkte, zu einem intuitiven Erfassen, das zugleich ein völliges Sichvergessen bedinge (113). Es gebührt ihm das Verdienst, ästhetisch das Wesen der Tonkunst nicht in ihrer Verschwesterung mit anderen Künsten, sondern in ihr selbst zugehörenden Elementen gesucht zu haben. Er verlegt alles Gefühlsmäßige ausschließlich in musikalische Bestandteile, in die Harmonie und die ihr entwachsene Melodie. Hat er auch im einzelnen geirrt, so ist er doch als Theoretiker mehr als der Erfinder eines neuen Prinzips der Harmonielehre, er ist auch der Begründer einer fruchtbaren Ästhetik der Musik gewesen (117—118).

D'Alembert hebt zu Anfang der fünfziger Jahre bei der Musik wie bei allen Künsten das Moment der Nachahmung hervor (99), das er mit Rousseau auf die Ursprache oder vielmehr die wenigen in die modernen Sprachen eingegangenen Laute derselben bezieht. Die Gefühlswirkung der so gedeuteten Musik gründet er auf die Assoziation von Vorstellungen oder auf die Vermittlung durch Gedächtnis und Intellekt. Wenn eine Melodie das Gefühl der Trauer ausdrücke, dann erinnere sich der Hörer zunächst, daß sie den sprachlichen Äußerungen der Trauer ähnlich sei, und daraus entstehe assoziativ das Gefühl selbst (100—101).

Im Widerspruch mit diesen Voraussetzungen drängt d'Alembert, der sich im Gegensatz zu Rousseau und Diderot Rameaus Musiklehre angeeignet hat, aber doch die nachahmende Funktion der Musik zurück und deutet die Affektenlehre in ihrem Kern völlig um. Schon 1751 gibt er eine *musique naturelle* zu im Gegensatz zur *imitative* (99). Drei Jahre später verkündet er unter dem Einfluß Rameaus den gefühlsmäßigen, durch das Sinnliche vermittelten Gehalt der Musik. Ja, er räumt jetzt der schildernden, imitativen Kunst nur eine untergeordnete Bedeutung ein, bemerkt, daß die Musik hier gar nicht in ihrem eigensten Elemente sei, da ihr Hauptvermögen in der Fähigkeit liege, Stimmungen zu erzeugen, den Hörer so zu beeinflussen, daß er ganz ohne (bildliche) Vorstellungen, ohne Wahrnehmung von Ähnlichkeiten bewegt werde. Unter Hinweis auf die Analogien der Empfindung führt d'Alembert des weiteren noch aus, wie die Unterscheidung des musikalischen »Ausdrückens« vom Nachahmen zu verstehen sei: wenn auch die durch die verschiedenen Sinne — Aug' und Ohr — bewirkten Eindrücke voneinander ebenso unterscheidbar sind wie ihre Objekte, so besteht doch zwischen ihnen eine Berührungsfläche, nämlich die Wirkung auf das Gefühl. Der Eindruck eines durchs Auge wahrgenommenen Objektes kann in der seelischen Wirkung demjenigen eines durchs Ohr wahrgenommenen etwa gleichkommen. Daher braucht die Musik gar nicht das Objekt selbst zu schildern (wozu sie ja auch gar nicht fähig ist), sondern darf sich damit begnügen, dem Hörer eine dem Objekte analoge Stimmung zu vermitteln. In diesem Zusammenhang geht d'Alembert sogar so weit, die Berechtigung der eigentlichen Tonmalerei ganz zu bestreiten (101—102).

Oper und Tragödie hält d'Alembert für im Prinzip verschieden. Da ihm die Musik im wesentlichen eine durch die Sinne vermittelte Gefühlskunst ist, die, auch wo sie sich mit anderen Künsten vereinigt, doch ihre Eigenbestimmung nicht aufgeben könne, so tritt er für eine kräftigere Ausprägung des Melodischen im Rezitativ ein, für eine gesicherte Herrschaft des Sinnlich-Schönen, ohne darum aber die Rücksicht auf die dramatische Wirkung außer acht zu lassen. Wie er von diesem Gesichtspunkt aus dem der Handlung dienenden Teil mehr Melos und damit zugleich größere dramatische Schlagkraft wünscht, so anderseits der Arie engeren Anschluß an den Hauptvorgang. Die Arie solle geradezu einen Bestandteil der Handlung bilden, Handlung selbst sein, weshalb auch auf Kosten der schönen Proportion des musikalischen Satzbaues Wortwiederholungen, Passagen, ja sogar die Wiederholung des ersten Teiles abgelehnt werden müsse. Diese Anregungen haben auf die Praxis stark eingewirkt, so daß hier einmal die Ästhetik den Vortritt hatte (314—316).

Diderot war als Musikästhetiker Eklektiker, besaß aber doch ungewöhnliches Verständnis für das Wesen der Musik und ließ sich in die Affektenlehre nie so weit ein wie Rousseau (103). Er zieht dem Gesetz der Nachahmung ganz enge Grenzen, sagt von der instrumentalen Musik, sie schließe sich nicht an wirkliche, reale Äußerungen der Affekte an, sondern schildere und übertrage Gefühle durch frei erfundene, der musikalischen Schöpferkraft entsprungene Tonreihen. Wo sie male, tue sie das nicht in dem Sinne, daß sie ein ihr sitzendes Modell wiedergebe, sondern so, daß sie in rhythmischen Wendungen und Bewegungsformen an ein Gegebenes leicht anlehne (104—105). Was Diderot »malen« nennt, ist also schon ein Ausdrücken durch Schönheit, durch nach musikalischer Ordnung geformte Tonreihen (105—106). Nicht weniger einsichtsvoll äußert sich Diderot über die Vokalmusik insbesondere die dramatische: unsere Sprache hat keine Tonlängen sondern nur betonte und unbetonte d. h. starke und schwache Silben und schaltet auch in den Tonhöhenverhältnissen sehr frei. Alles dies bedeutet eine wesentliche Erleichterung für die Anpassung der Diktion an die Musik (104). Deklamation ist die Linie, um

die sich die andere Linie, die des Gesanges, herumwindet. Der Gesang hat seine durch musikalische Gesetze geregelte Tonfolge. Innerhalb dieser zeigt die Thematik zwar die Züge des vom Dichter gewollten Ausdrucks (103), der Komponist aber, der nur dem dramatischen Bedürfnis folgt, ohne der musikalischen Form zu achten, läßt die Tonkunst verarmen (105, 300). Mit den Jahren ist Diderot allerdings immer tiefer in das wohlige Fahrwasser der italienischen Oper hineingeraten und hat darüber dem Charakterisierungsvermögen der Musik nicht mehr genügend Rechnung getragen (297—299).

Grimm war Journalist und oberflächlicher Beurteiler der Tageserscheinungen. Besonders deutlich tritt bei ihm die mangelnde Einsicht in das Verhältnis des Sinnlich-Schönen zum Charakteristischen zutage. Ganz ausgezeichnet kennzeichnet er zwar 1754 die Vorzüge der französischen Oper und die Schwächen der italienischen. Anstatt nun aber zu schließen, der Bau der französischen Oper sei an sich gut, es fehle ihr nur das melodische Vermögen der italienischen und das Genie, es ihr zuzuführen, verwirft er sie in der Folge gänzlich und entscheidet sich all ihrer Mängel unerachtet unbedingt für die italienische. Die Oper wird ihm ausschließlich eine Betätigung sinnlich-angenehmer Musik, musikdramatische Rücksichten existieren für ihn nicht mehr. Und doch läßt ihn die Taurische Iphigenie Glucks vergessen, daß er in der Oper ist, und macht ihn glauben, eine griechische Tragödie zu hören (301—303).

Zum entgegengesetzten Ergebnis kommt Rochemont. Er schildert 1754 vorzüglich die Schwäche der italienischen Oper, die nichts anderes biete als gute Musik, während für die Franzosen die Musik keinen anderen Zweck habe als die poetischen Schönheiten zur Geltung zu bringen. Rochemont fühlt, daß infolgedessen die französische Oper kein Ineinandergreifen mehrerer gleichberechtigter Künste ist, sondern ein Drama oder eine Komödie von einer Musik gestützt, die auf Entfaltung ihres innersten Wesens, auf eine frei gestaltete, gefühlskräftige Melodie und Harmonie verzichtet. Trotzdem hält er an dem altrationalistischen Grundirrtum der französischen Opernästhetik fest, wonach die Musik der Poesie dienen, sich ihr unterordnen, daher vor allem wahr, nicht schön sein müsse. Die Opposition gegen die aus diesem Grundsatz entspringende Sterilität hat sich in der Praxis besonders in der Bevorzugung der Balletts und *fêtes* geäußert eben darum, weil hier die Einbildungskraft des Komponisten sich freier ergehen konnte (304—306). — In diesem Zusammenhang sei noch Chastellux genannt, der 1756 eine bestimmende Beeinflussung der Vokalmusik durch die instrumentale annimmt, die — vermeinte — historische Ableitung der Arie aus der absoluten Musik auch ästhetisch billigt und daher wünscht, daß der Dichter darauf Rücksicht nehme (299 bis 300).

Den endgültigen Abbruch der Nachahmungslehre bei den Franzosen bezeichnen die folgenden Namen: Bâton, Schüler Rameaus, äußert 1753 eine völlig klare Einsicht in das Wesen des Melos oder des Verhältnisses der Melodie zur Harmonie und läßt hierin sogar seinen Lehrer hinter sich. Ferner versteht er, daß der musikalische Rhythmus sich nicht aus dem sprachlichen herleiten läßt. Die Existenz einer selbständigen Instrumentalmusik beweise das. Eine für jene Zeit ganz neue (auf Richard Wagner hinweisende) Einsicht enthüllt Bâton mit der Feststellung, daß die Musik zuweilen gleichzeitig mehrere Objekte schildern, dann aber diese Einzeleindrücke in gemessenen Unterbrechungen wiederbringen müsse, ohne darum das Ganze weniger zu erfassen. Auf der Bühne dürfe der Komponist nichts unbelebt lassen. Was sich dem Auge biete, dann die Charaktere der Handelnden, ihre verschiedenen Leidenschaften, die poetischen Bilder ihrer Sprache, alles das habe die Musik zu umspannen (126—127, 316).

Der Jesuit Castel stellt 1754 die Eigenart der französischen und italienischen Oper einander gegenüber, dringt dabei tiefer ein in die Gefühlsweise der beiden Völker und gelangt so zu Einsichten in das Wesen der Musik, die denen des sogleich zu erwähnenden Blainville sehr nahe stehen (125, 316). — Der Abbé Arnaud vertritt zwar noch die alte Lehre von der Nachahmung und glaubt Glucks Werke errichtet auf der Unterordnung der Musik unter die Poesie, so daß jene möglichst zurücktrete (341—343), nennt aber doch die instrumentale Musik frei, weil an kein Objekt der Außenwelt gebunden. Sie könne Ideen, wenn auch nur unbestimmt, ausdrücken. Es sei ein Verdienst, ihr einen in diesem Sinn bestimmten Ausdruck gar nicht zumuten zu wollen (121). — Der Abbé Morelett sieht 1759 nicht in der Nachahmung des Elementaren, sondern in der Schönheit der Tonformen das Prinzip der Musik, mißt aber zugleich der Tonmalerei große Bedeutung bei und gibt eine Art Lehrbuch von ihr. Hier verfällt er allerdings dem Irrtum, es genüge, die Stimmung zu schildern, in die ein Objekt oder Vorgang die Seele versetzt, wobei er vergißt, daß dann das Objekt der Nachahmung fehlt, von Tonmalerei also gar nicht mehr gesprochen werden kann (119—121).

Blainville bestimmt 1754 das Wesen des Künstlers dahin, daß er über sich erhaben unbewußt Schönheiten finde, die er selbst kaum zu deuten wisse: *Elevé au dessus de lui-même il trouve sans le savoir des beautés, qu'il ne connaît à peine; telle qu'une autre Pithie il . . . parle le language des Dieux . . .* (124).

Mit Rousseau findet Blainville zwar die Mehrstimmigkeit als Verbindung realer Stimmen gotisch und barbarisch, gibt aber doch in der Entgegensetzung des *genere sonabile* und *cantabile* eine bedeutsame Unterscheidung des Sinnlichen und Gefühlsinhaltlichen. Wie die neueste Ästhetik macht er diesen Gesichtspunkt zum unterscheidenden Prinzip, lotet also ein in der Tonkunst selbst zu Suchendes und zwar tiefer als Rameau in seinem physikalisch-akustischen Gesetz in der seelischen Teilnahme des Hörers (122). Dem Sinnlich-Schönen weist er die Aufgabe zu, die Teile des tieferen Gefühls als *Claire-Obscure* mit einander zu verbinden. Von der Instrumentalmusik sagt er, daß sie sich sehr wohl zur Höhe wahrer Gefühlskunst erheben und in ihrer Art wahr sein könne. Ähnlich wie Wackenroder glaubt er aus ihr bald Worte, bald Ideen, Leidenschaften oder Bilder sprechen zu hören (123).

In der Oper verlangt Blainville das Herauswachsen der Arie aus der Handlung (314), verwirft aber zugleich das nüchterne Sichanklammern der Musik an die Dichtkunst, ihre untergeordnete Stellung als bloße Illustration des Textes (311). Er empfiehlt den Franzosen, die italienische Musik mit der ihrigen zu verbinden und sie im Sinne einer die Vorgänge der Bühne charakterisierenden auszubauen (124, 312). Dieses Ideal hat Gluck verwirklicht. Somit behält Blainville das Verdienst, literarisch eine Neubildung gefordert zu haben, auf der die Weiterentwicklung der Oper nicht zum mindesten beruhte (313).

Laugier erfaßt 1754 mit ungewöhnlichem Verständnis das Verhältnis des Sinnlich-Schönen zum Charakteristischen (309). Den Zusammenhang von Melos und Gefühl schildert er mit einer Begeisterung, die an Wackenroder und Tieck gemahnt, wobei er sich völlig der Nachahmungslehre entzieht und die musikalische Charakteristik nicht auf die Analogie mit äußeren Vorgängen, sondern auf innermusikalische Mittel gründet. Die gelegentliche Anlehnung an Äußeres weist er zwar nicht prinzipiell zurück, das Entscheidende ist ihm aber stets das Genie, das die Töne erfindet, also nicht die Nachbildung als solche, nicht die Treue des Bildes, sondern die restlose Einfügung des Charakteristischen in die Tonschönheit — eine Auffassung, die später vor allem durch die Romantiker und Brahms zur musikalischen Wirklichkeit wurde.

Auch das Wesen der Vokalmusik sieht Laugier nicht in der Nachbildung eines

Modells, sondern in dem Vermögen der Töne, Gefühle auszudrücken, die nicht etwa nur den in der Poesie niedergelegten Gehalt intensiv steigern, sondern sich als ihm zwar immer verwandt, aber doch als (begrifflich) unbestimmte, nur der Musik eigene erweisen. Laugier ist sich darüber klar, daß nicht einmal das Rezitativ sein Entstehen der Sprachabbildung verdankt, da ja in der bloßen Deklamation fest bestimmte Tonhöhen gar nicht vorgebildet sind (128—129). Darüber verkennt er nicht, daß das Rezitativ doch auch in dem relativen Verhältnis der Tonhöhen von Silben, Worten, Sätzen, in der Dynamik und Rhythmik der natürlichen Sprache wurzelt, wünscht ihm aber doch mehr gesangliches Element und will außerdem im Gegensatz zu Rousseau in der Oper die Formen des Duo, der Fuge usw. nicht missen, sondern hält sie geradezu für unentbehrliche Quellen der Schönheit und des Ausdrucks (309—310).

Der Elsässer Bemetzrieder, ein Schüler Diderots, zeigt 1771 in der Erfassung der Instrumentalmusik Tiefe und Klarkeit. Seine starke Betonung des Gefühlsmäßigen gemahnt an Herder und Heinse. Er findet das Urbild des Melos im Grunde des Herzens: Musik nimmt ihren Ausgang vom Gefühl und wendet sich an das Gefühl. Der Komponist denkt aber nach musikalischen Gesetzen. Und jeder seiner Gedanken, wenngleich durch jeden Hörer anders interpretiert, wird doch für keinen ohne Sinn bleiben. Es ist mit den Tönen wie mit den *mots abstraits* der Sprache, deren Definition zwar wenige Worte hat, für diese aber eine Unendlichkeit von Beispielen, die sich alle in gemeinsamen Punkten treffen (129—130).

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erfuhr das geistige Leben Frankreichs eine allmähliche Umgestaltung. Weniger ruckweise und stetiger als in Deutschland vollzog sich der Sieg der Romantik über den Klassizismus (232—235). Als erster Vertreter dieser Richtung kann auf unserem Gebiete der Dichter Marmontel genannt werden, der sich 1777 an Arnaud, Castel, Blainville und Laugier anschließt (235 bis 236), aber auch eine so auffallende Annäherung an Heinses Gedankenwelt zeigt, daß an eine Wechselwirkung wohl gedacht werden kann (237). In Marmontel verkörpert sich wieder scharf jene Ästhetik, die kein Modell kennt, keine Affektenschilderung, vielmehr den Gefühlsinhalt erblickt in dem durch das Sinnliche vermittelten Schönen der Tonkombinationen, als ästhetisches Prinzip der Gestaltung daher nicht den wirklichen Ablauf der Gefühle, sondern musikalische Gesetze annimmt (235—236). Es sei keineswegs die Aufgabe der Musik, durch Töne reale Affekte abzubilden und im Hörer hervorzurufen. Wolle man einen solchen Eindruck, dann tue man besser, eine Mutter anzuhören, die den Tod ihres Kindes beweine. Nicht der Schrei, nicht die Klage, nicht der Akzent der Leidenschaft, sondern der »*charme*« der Töne sei die bewegende Kraft (238—239). Zugleich betont Marmontel die (subjektiv-bedingte) psychologische Eigenart des Schaffens (237) und gelangt so zu einer schönen künstlerischen Toleranz. Er selbst steht in seinem Geschmack auf italienischer Seite. Von Glucks Größe ist er wie Heinse selten ganz erfüllt, sucht ihm aber doch gerecht zu werden (238) und gewinnt auch in der Tat gute Einzelerkenntnisse (335—336). Da er aber den Beziehungen zum Drama keinerlei Einfluß auf die musikalische Gestaltung einräumt, vielmehr verlangt, daß auch die dramatische Musik sich lediglich nach musikalischen Formgesetzen auslebe (335), so kann er Gluck unmöglich ganz verstehen, findet bei ihm zu viel realistische Nachahmung und sieht in ihm nur den Denker (332 bis 334).

Mit fast den gleichen Erwägungen wie Marmontel polemisiert La Harpe (336) bei seiner Auseinandersetzung mit dem Anonymus de Vaugiraud (338) gegen Glucks unerhörte Neuerung. Auch er hält Gluck für den Mann der Realistik, die

unmittelbar auf den Affekt losgehe, ohne sich um das eigentliche Schöne zu bekümmern. Glucks Oper entbehre der Melodie, und müsse daher verworfen werden (336—337). — Eine gute Ergänzung finden die wertvollen allgemein-ästhetischen Ausführungen Marmontels 1779 bei Ginguené (239—240), der mit ihm aber auch die Verkennung Glucks teilt. Ginguené findet bei Gluck ein nur wenig biegsames musikalisches Genie (399), den Versuch, die Kunst der Primitiven wieder herzustellen, die Natur nach Art Giottos nackt zu malen wie sie sich biete, den Schrei durch den Schrei, die Wut durch melodiebaren, harten Gesang wiederzugeben (400). Ratlos steht Ginguené vor dem raschen Wechsel des musikalischen Gefühlsausdruckes (401—402), gegen die gesteigerte Tätigkeit des Orchesters eifert er mit derselben Verständnislosigkeit, der später Richard Wagner begegnete (409), kurzsichtig urteilt er über die beiden Iphigenien (407—411) und glaubt bei Piccini alles das gegeben, was er bei Gluck vermißt (412).

De la Cépède nimmt 1785 die Irrtümer des Rationalismus wieder auf (240) und versucht wie Marpurg, wenn auch maßvoller, die Beziehungen der Tonreihen zu den realen Bewegungen der Psyche aufzudecken, wobei ihm wie dem Deutschen der Gegenstand unter der Hand zerrinnt (357—358). Auch glaubt er, daß die Musik immer nur einen Affekt, einen Charakterzug zu schildern, nur eine Stimmung zu bieten vermöge (242), eine Auffassung, für die sich große Schwierigkeiten ergeben, wie denn der Einzelaffekt mit dem Gesamtbilde des Charakters zu vereinen sei, da sie zu einem Neben- und Nacheinander statt zu einem Ineinander führt (358—361). Im Ensemble sieht La Cépède nur eine Unterart der Arie. Der Musiker müsse hier davon absehen, daß es sich um mehrere Personen handle, er müsse fingieren, daß er es nur mit einem Handelnden zu tun habe, der nacheinander von mehreren Leidenschaften ergriffen werde. Für diese fingierte Person sei die Musik zu schaffen. In diesem Sinn hatte schon die ältere italienische Praxis die Ensembles als Arien aufgefaßt und die Charaktere an ihnen als solche gar nicht vielmehr nur die Handelnden als Stimmen und unter rein musikalischem Gesichtspunkt beteiligt (382—383). Auch den Chor faßt La Cépède als eine fingierte Person oder als eine Mehrheit von solchen auf (386) und überträgt auf ihn die für den Einzelgesang gültigen Normen (394). Ouvertüren, die ein gekürztes Bild des ganzen Stückes zu geben unternehmen, lehnt er vom Standpunkt der Affektenlehre aus ab mit der Begründung, daß dadurch die Teilnahme des Hörers an dem Vorgange selbst abgeschwächt werde. Es erscheint ihm zwar zulässig, den Anschluß an den Stoff dadurch zu vollziehen, daß nur die Hauptstimmungen anklingen, indem eine die andere aus sich erzeuge (364). Zugleich hält er es aber doch für notwendig, dem begrenzten Ausdrucksvermögen der Instrumentalmusik durch das Bühnenbild zu Hilfe zu kommen (366), weshalb er den Anschluß an die Situation des Aktbeginns als unerläßlich bezeichnet (364).

Trotz seiner Zugehörigkeit zum Rationalismus ahnt La Cépède aber doch, daß auch solche Musik, die auf keinen bestimmten Affekt abzielt, mit dem Gefühl in Verbindung steht und daß sie — als außerkonventionelle, allgemein menschliche Sprache — von allen gleich organisierten Völkern in der gleichen Weise verstanden wird (361—362). Außerdem bietet La Cépède eine ausgiebige und wichtige Quelle für die Geschichte und Ästhetik der Oper als frühester literarischer Niederschlag des Gluckschen Kunstwerkes und als erste ausführliche Abhandlung in seinem Geiste, aber auch über ihn hinaus als Ankündiger des weiteren Ausbaues dieses Kunstzweiges im Sinne größerer Einheitlichkeit des Ganzen und einer besseren Einordnung der Teile (240—241, 349).

La Cépède verlangt, daß innerhalb der Gesamteinheit wieder jeder Akt ein geschlossenes Ganzes bilde. Aus der Einheit der Akte erwachse dann die des Ganzen,

denn wie im Akte die Teile, so fügten sich die Akte zum Ganzen (350). Als eine vortreffliche Klammer für diese Zusammenschweißung der Teile bezeichnet La Cépède das Erinnerungsmotiv oder die in der Singstimme noch häufiger im Orchester erfolgende Wiederanführung gewisser markanter Wendungen und solcher Motive, die für eine Person oder Situation eine besondere Bedeutung haben. Zum ersten Mal, daß in der Literatur dieses musikdramatischen Mittels Erwähnung geschieht (241—242). Es ist hier zwar noch nicht von einem bestimmten Prinzip der Verwendung die Rede wie bei dem späteren Wagner, das Mittel ist vielmehr in erster Linie als architektonisches gedacht. Es führt aber doch auch gleichzeitig eine psychologische Aufgabe aus und zwar die, im Hörer die Gefühle wiedererstehen zu lassen, die die erste Anführung hervorgerufen hat. Daß La Cépède auf dem Wege der Abstraktion ein so fruchtbares musikdramatisches Prinzip gefunden haben sollte, ist allerdings unwahrscheinlich. In der Oper selbst dürfte er zwar keine Anregung nach dieser Richtung erfahren haben, wohl aber in der Kirchenmusik des Le Sueur (204—205, 353—355, 371). — Als zweite Klammer zur Vereinheitlichung des musikdramatischen Ganzen nennt La Cépède die Verbindung der Unterteile durch musikalische, dem Orchester anvertraute Übergänge (353). Hier fußt er auf Gluck und gibt eine Analyse des diesem Meister eigenen Verfahrens (355—356). Die Zwischenspiele sollen die gleiche Sprache sprechen wie die Arien und nur einen Teil derselben Musik bilden (369).

Seine bedeutungsvollste Leistung gibt La Cépède in den Ausführungen über das Rezitativ, nicht nur weil er hier die Glucksche Praxis anschaulich schildert, sondern auch über diese hinaus in die Zukunft weist, die eine Erhebung der in der italienischen Kunst so sterilen Form des Secco zur vollen Sonorität durchführte (367). La Cépèdes Verdienst besteht darin, daß er, an Gluck angeschlossen, das Secco möglichst aus der ernsten Oper überhaupt entfernt und schon die Dichtung so angelegt wünscht, daß der Musiker es entbehren könne; dann aber in der Einbeziehung des *récitatif animé* in den Verlauf der Musik und des Dramas. Er befürwortet unter Hinweis auf die Beteiligung des Orchesters besonders für stark affektuose Stellen die Steigerung zu wirklicher Musik, den Übergang zum mensurierten Vortrag. Das *récitatif mesuré*, wie er es beschreibt, macht einen wesentlichen Bestandteil der Oper des 19. Jahrhunderts aus (368—370), Wagners Diktion ist auf ihm errichtet (313). — Als eine besondere Form nennt La Cépède noch das ein- oder mehrstimmige Chor-Rezitativ, das er da angewandt wissen will, wo eine wildbewegte Masse ihren Trieben keinen Zügel mehr anlegt (394—395).

In der Arie sieht La Cépède einen nach musikalisch-architektonischen Gesetzen geformten Gesang, bei dem aber Rücksichten auf den Charakter der Handelnden, auf die jeweilige Situation, auf den Affekt und seinen Verlauf Beugungen oder doch Umbiegungen der Form bedingen. Die Wortwiederholung sucht La Cépède durch die Berufung auf allgemein ästhetische Gesichtspunkte zu rechtfertigen (374). Für die harmonische Behandlung gilt ihm die psychische Verwandtschaft oder die Entfernung der Affekte vom Hauptaffekt als maßgebend. Für die Begleitung verlangt er die engste Anlehnung an Stimmung und Charakter (379—380). Dem Ballett spricht er sowohl in der organisch eingegliederten als in der unorganischen Form Berechtigung zu (395—397). Der musikalischen Komödie gibt er darin den Vorzug vor der Tragödie, daß sie dem Musiker besseren Anhalt biete zur Schilderung wirklicher Menschen (398).

Im Anschluß an La Cépède seien noch zwei für Gluck eintretende Aufsätze genannt, deren Verfasser unbekannt geblieben sind. Die an La Harpe gerichtete Abhandlung »*Profession de foi en Musique d'un Amateur des beaux-arts*« zeigt eine von der sonstigen Gepflogenheit der Gluckisten abweichende gut fundierte Ästhetik

(343). — Auch der unbekannte Verfasser des Aufsatzes »*Evènement*« ist ästhetisch auf dem rechten Wege. Er macht sich darüber lustig, daß Gluck einerseits der italienischen anderseits der französischen Melodik schuldig befunden werde, also in der Lage jenes Mannes sei, dem man Impotenz und Ehebruch zugleich nachsage. Zweifellos seien die Verehrer der italienischen Oper (mit ihrer grundsätzlichen Anerkennung der sinnlich-schönen Melodie) theoretisch der Wahrheit näher, irrten aber praktisch, da sie diese Melodie bei Gluck nicht finden könnten. Diejenigen hätten recht, die den unbestreitbaren Eindruck Gluckscher Opernmusik auf Herz und Gefühl in erster Linie durch die Schönheit seiner Tonkombinationen bedingt glauben (343—345).

Le Sueur, der Kapellmeister des ersten Konsuls und späteren Kaisers, der Lehrer von Berlioz und Gounod (244), vertritt ästhetische Grundsätze, die sich als ein bis zur letzten Konsequenz getriebener Rationalismus erweisen (245). Sein Vertrauen auf die malende Kraft der Musik ist fast unbegrenzt. Er glaubt überhaupt nur an diejenige, die möglichst genau bezeichnet und deutliche Vorstellungen erweckt (246—247). Überall bestimmt er nach Gesichtspunkten, die nicht nur nicht nach dem der Musik eigensten Wesen orientiert, sondern ihm geradezu entgegengesetzt sind. Das einfachste und schon seit Blainville auch in Frankreich anerkannte ästhetische Gesetz der Vermittlung des Gefühls durch das Sinnlich-Schöne ist ihm (theoretisch) völlig unbekannt. Er stellt dieses Element nicht nur in Gegensatz zum Ausdruck, sondern spricht von ihm sogar mit einer gewissen Verachtung, eben weil er seine Vermittlerrolle der Gefühlsübertragung verkennt (248).

Selbstverständlich ist Le Sueurs Ästhetik stark durch seine Phantasieeigenart bedingt, und diese ist die des Malers. In seinen Tonwerken ist überall die Analogie der Rhythmik und Dynamik geschickt so ausgenutzt, daß selbst dort, wo das Wort fehlt, eine Vorstellung erzeugt wird, die (außermusikalischen) Vorgängen wenigstens nahesteht. Er malt ganz ehrlich unter voller Ausnutzung jener Analogie wie später Berlioz (247), unternimmt es unter anderem, den Begriff der Dreieinigkeit musikalisch darzustellen (248—249). Damit seine Hörer wissen, was sie sich unter den Tönen zu denken haben, ließ er regelmäßig Programme verteilen mit deutlichen Winken oder aber er ließ den Text, auf den seine Musik abzielte, psalmodieren (250).

Für das Einzelstück verlangt Le Sueur einen unmittelbaren Zusammenhang mit der Totalidee. Um nun den Teilen diese innigere Zusammengehörigkeit zu sichern, greift er, wie schon erwähnt, nach dem Erinnerungsmotiv, das bei ihm nicht nur eine architektonische, sondern auch eine malende, schildernde Funktion zu versehen hat. Und zwar soll dieses Wiederholen zurückliegende Vorgänge der Dichtung schlechthin dem Gedächtnis wieder zuführen, also mit Umgehung des eigentlich Musikalischen wie das Wort Vorstellungen hervorrufen (247). In der Praxis wird allerdings auch bei Le Sueur eine solche Scheidung nicht aufrechtzuerhalten sein, denn Musik kann ihr inneres wahres Wesen nicht verleugnen, selbst wenn sie aus theoretischen Erwägungen heraus geschaffen wurde, die ihm entgegengesetzt sind (248).

Auch Le Sueurs Vorschläge zur Nutzung der griechischen Metrik für die Musik geschehen ganz im Geiste der Affektenlehre. Er nimmt hier ebenfalls eine unmittelbare Wirkung in dem Sinne an, daß jedes der prägnantesten Versmaße einen ganz bestimmten Gefühlscharakter trage und dadurch beim Hörer einen bestimmten Affekt erzeuge (249—250). Als Pädagoge wollte Le Sueur das Konversatoire zu einer Art Universität erweitern, an der Psychologie, Philosophie, Geschichte und Mythologie gelehrt werden sollten. Denn wie wolle der Schüler Charaktere und Situationen naturgetreu schildern, wie die Geheimnisse des Seelenlebens der Wirklichkeit gemäß entfalten ohne so geartete Studien (249)? Der

absoluten Musik in ihrer Reinheit brachte Le Sueur wenig Verständnis entgegen. Seine verbohrte Unnachgiebigkeit erhielt zwar schließlich durch Beethovens Eroika einen furchtbaren Stoß (250—251). Darum hat er es aber doch durch Schrift und Tat vermocht, daß die realistische Ästhetik und mit ihr ein gutes Teil des alten Rationalismus sich ins 19. Jahrhundert hat hinüberretten und bis in die neueste Zeit behaupten können (244).

Den Vollender der französischen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts haben wir in Michel Paul Gui de Chabanon zu sehen, der 1779 alles, was seine Zeit an Gedankenarbeit auf diesem Gebiet geleistet hat, zusammenfaßt in der ersten systematischen Musikästhetik, die wir besitzen. Er wendet sich gegen die bisherige Lehre, weil sie die Aufdeckung des Wesensinhaltes der Musik nicht unparteiisch und nicht systematisch ergriffen und die Entwicklung der Kunst gehindert habe. Allem Rationalismus erklärt er offen den Krieg: die Kunst gehorcht nicht Gesetzen des Intellekts, sondern verdankt ihr Dasein dem Instinkt, dem Genie. Der Künstler wird von einem inneren Gefühl bestimmt, von dem er selbst nur eine undeutliche Vorstellung hat. Die Vernunft (der Verstand) untersucht (erst nachträglich) die Geheimnisse seines Vorgehens und legt sie klar. Die Philosophie spielt hier also nur eine zweite Rolle. Darum ist aber doch der ästhetischen Wissenschaft das Heiligtum der Kunst keineswegs verschlossen, sofern sie nur mit deren praktischen Ausübung vertraut bleibt. Die Ästhetik hat sich in erster Linie dem Studium des Sicheinlebens in das Schöne zuzuwenden, der Beobachtung, wie sich der Genießende zum Objekt verhält. Alsdann wird sie — als Theorie unserer feinsten Gefühle und unserer ausgesuchtesten (geistigen) Genüsse — die Leute von Geschmack aufklären können über die verschiedenen Ursachen ihres Vergnügens (253—254).

Mit ähnlichen Gründen wie später Stumpf führt Chabanon aus, daß die Sprache aus sich heraus niemals erkennbare Intervalle und damit Musik habe erzeugen können. Mit dieser Feststellung fällt die herrschende Anschauung, daß der Gesang real-affektuosen Lautgebungen sein Vorbild entnehme, der beliebte Effekt des natürlichen Schreis ist als unmusikalisch verworfen (256), der musikalische Rhythmus als unabhängig von der Sprache überhaupt und dem Verse im besonderen erkannt (260). Bei seiner weiteren Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Lehre verweist Chabanon auf Morellet: die Musik wirkt unabhängig von jeder Nachahmung, ihr Reiz liegt in ihr selbst. Schon wo sie das Fließen des Baches malen will, steht ihr nur die rhythmische Aneinanderreihung weniger Töne eines leisen Schwankens zu Gebot. Immer wird sie auch dann, wenn sie dem Vorbilde näher kommt wie bei Schilderung des Gewitters, des Meeresbrausens ihren Wert nicht so sehr in den tonmalenden Funktionen erweisen als in ihren spezifisch musikalischen Eigenschaften (255).

Chabanon geht sogar so weit, die Tonmalerei in der Instrumental- und außerdramatischen Vokalmusik ganz zu verwerfen (256). Für ihn gibt es keine »wahre«, sondern nur eine schöne Musik, und zwar zu allen Zeiten und Epochen (259). Er kommt der Eigenart des musikalischen Gefühlsausdruckes überraschend nahe, erkennt die ihm eigene Mehrdeutigkeit und Scheinhaftigkeit: Die Gefühle, sagt er, welche die Musik an sich oder als absolute ausdrückt, sind durchaus unbestimmt und zwar in solchem Grade, daß wir nicht mehr sagen können, als eine Melodie sei »*âpre ou douce, vive ou tranquille*«. Wir können nicht mit Bestimmtheit behaupten, sie drücke die Zärtlichkeit eines glücklich oder unglücklich Liebenden aus, eines Liebhabers zu seiner Angebeteten oder des Sohnes zum Vater, müssen vielmehr zugeben, daß allen diesen Arten der Zärtlichkeit eine und dieselbe Melodie zu entsprechen vermag. Der Verstand sucht allerdings dies unbestimmte Gefühl, »*sensation presque vague et indéterminée*«, in eine Kategorie von Gefühlen zu bringen, von denen

er sich einige Rechenschaft geben kann. Eben deswegen sprechen wir ja von »zärtlicher« Musik. Tatsächlich haben aber die musikalisch ausgedrückten Gefühle eine eigene Wesensart, bedingt durch eine (rein geistige) Analogie zwischen den beiden Situationen, der wirklichen und der musikalischen, eine Analogie, die den Geist bestimmt, die eine für die andere zu nehmen. — Es kommt hinzu, daß das durch einen »zärtlichen« Gesang im Hörer hervorgerufene Gefühl durchaus nicht dasjenige ist, das uns ein realer Vorgang des Lebens erweckt. Es ist nicht identisch mit dem, was wir fühlen, wenn wir eine Frau, einen Vater oder Freund zärtlich lieben. Wir werden durch die Musik durchaus nicht in dieselbe körperliche und geistige Verfassung versetzt wie durch die wirkliche Zärtlichkeit (werden vielmehr des geistigen Genusses teilhaftig, der aus dem Anschauen künstlerisch ausgedrückter d. h. von der Wirklichkeit losgelöster Zärtlichkeit entspringt) (256—257).

Manchmal könnte es so scheinen, als ob Chabanon wie später Wundt den musikalischen Gefühlsausdruck auf die durch die Töne und Tonverbindungen unmittelbar hervorgerufenen sinnlichen Gefühle gründen wolle. Mehrfache Wendungen sprechen aber dafür, daß er sich auch hier der (geistigen) Analogie bewußt bleibt, die zwischen gewissen Tönen und Gefühlen besteht, daß ihm also die sinnlichen Gefühle in Höherem aufgehen, nur mittelbare Bedeutung haben. Von diesem Gesichtspunkt aus sagt er von der Melodie, sie meistere nach Gefallen die Eigenart der Töne und Instrumente, weshalb auch ein weiches Instrument mit Erfolg ernste Gesänge wiedergeben könne (258).

Wo Chabanon von imitativer Vokalmusik spricht, meint er — abgesehen von der tonmalenden — diejenige, welche in ihrer Gesamtheit, also durch alle ihre innermusikalischen Mittel dem Gefühlsinhalt der Dichtung und Situation am nächsten kommt (257—258). In der Erfassung des Verhältnisses von Musik und Wort steht er im italienischen Lager. Ja, er teilt sogar die Meinung des Chastellux, daß die Musik, je mehr sie sich entwickele, desto mehr sich der ihr vom Wort auferlegten Fesseln zu entledigen suche. Daher gilt ihm das Rezitativ als eine musikalische Entstellung, der gegenüber das formal-kadenzierte Volkslied und der aus ihm hervorgegangene periodische Satzbau der Kunstmusik das einzig berechtigte Prinzip bedeute. Für die reinste und eigentlichste Betätigung der Musik in der Oper hält Chabanon die instrumentalen Zwischenspiele. Trotz dieser Voraussetzungen will er zwar einen Wesensunterschied zwischen Oper und Tragödie nicht anerkennen, verlangt aber doch vom Dichter und Musiker gegenseitige freiwillige Opfer und fordert mit Calzabigi die Ausschaltung alles dessen aus dem Opernplane, was nicht als unmittelbar gefühlsmäßig erscheint (260—261).

In Italien verweist Vincenzo Galilei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts den Komponisten auf das Vorbild des Redners und Schauspielers. Bardi erfaßt die Oktavengattungen der Antike unter dem Gesichtspunkt der Affekte, glaubt an die Wunder der griechischen Musik in ihrer Wirkung auf das Gemüt, gibt keine musikalische Form, sondern nur eine dem Wort und Verse nach dem Vorbild der Rezitation angepaßte Tonhöhenfolge zu. Diese Lehre der Florentiner Camerata war nicht weniger musikfeindlich als die ein Jahrhundert jüngere rationalistische der Franzosen. Sie mußte sich gegen den Kontrapunkt, ja gegen die Mehrstimmigkeit richten, mußte überhaupt alle Gebilde verwerfen, die musikalischem Denken entspringen. Aber die Geschichte nahm einen anderen Gang, als ihn ihr der Bardi-Kreis gewiesen hatte. Die junge Kunst des *stilo nuovo* verfolgte ihren Weg unbekümmert um die beschränkenden Prinzipien ihrer Pfadfinder und schuf auf allen Gebieten der weltlichen und kirchlichen Musik neue Formen neuen Inhalts (49 bis 52).

Der berühmte Komponist Agostino Steffani bildet 1695 die Lehre des Bartoldi weiter aus, welche die Seele gleichsam als einen klingenden Körper ansieht, der nach dem Gesetze des Mitklingens durch die Schwingungen der Töne selbst in schwingende Tätigkeit gerate (53—54, 58 Anm.). Dagegen steht Angelo Berardi, 1681, der deutschen Ästhetik seiner Zeit nahe. Nicht Ohrenschmaus sei der Musik höchste Aufgabe, nicht die Erweiterung der Verstandeskräfte, sondern Trost und Erhebung der Seele (57—58). Muratori findet das Singen auf der Bühne unnatürlich (273—274), während der Bologneser Dichter und Gelehrte Martelli 1715 die Oper neben der Tragödie anerkennt (275).

Algarotti, der Berater Friedrichs des Großen, ist kein tiefgründiger Denker (316) und läßt auch die Perspektive auf eine mehr als gefühlsmäßige Kunst vermissen, auf eine Vertiefung und Verschärfung der musikalisch geschilderten Handlung und Charaktere (318). Als weitblickender Praktiker (316) sieht er aber in der Oper ein Ineinandergreifen der Künste, der Dichtkunst, Musik, Mimik, Tanzkunst und Malerei (317) und fordert zugleich Konzentration auf das Gefühlsmäßige als das der Musik eigenste Gebiet (318). Demgemäß schlägt er die Beschränkung auf eine psychologisch einfache, mit dem Gefühlsleben eng verwachsene Handlung vor. Zugunsten einer innigen Verschmelzung der Musik mit dem dichterischen Vorwurf entscheidet er sich gegen Metastasios historische Dramen für die Fabelstoffe (316 bis 317, 318). Wie die Franzosen ersehnt er eine an den Vorgang strenger gebundene Ariendichtung, die der Musik zwar Freiheit genug läßt, aber ein zügelloses Schweifen ins Weite nicht begünstigt. Wortwiederholungen lehnt er überall da ab, wo sie nicht durch den Affekt unbedingt geboten seien. Für das Rezitativ verlangt er die Teilnahme der Vollmusik. In vortrefflicher Einsicht rügt er das Auseinanderfallen des Secco und der geschlossenen Formen, zugleich auch die schablonische und ausdrucksbare Instrumentation mit der Forderung einer sorgfältigeren Aussetzung der Mittelstimmen. Von der Sinfonie sagt er, sie solle den Hörer auf das Ganze vorbereiten, daher dem Gegenstande in der Stimmung angepaßt sein (319—321).

Planelli ist höchst belesen, legt aber seinen Reflexionen kein einheitliches Prinzip zugrunde. Er unterscheidet 1772 das *Estetico* vom *Patetico.* Jenes bedeutet die niedrigste Stufe, die des Sinnlich-Angenehmen, dieses erstreckt sich in die Sphäre des Gefühls (156, 321—322). Die Gefühlswirkung der Töne ist für Planelli aber nicht eine unmittelbare, sondern ähnlich wie bei d'Alembert eine vermöge Anlehnung an die affektuose Sonorkurve der Sprache durch die Erinnerung an früher Gehörtes vermittelte. Planelli kennt zwar auch eine unmittelbare musikalische Wirkung, gründet aber diese wieder nicht auf musikalisch-künstlerische Qualitäten, sondern greift nach Steffanis Gleichnis von den Nerven als Saiten, die mittönen, wenn gleichgestimmte erklingen (157). In der Oper bedeutet die Musik für Planelli nicht mehr als eine Hilfskunst, die sich dem Wort unterzuordnen habe. Gluck bewundert er zwar, wird aber nur den Äußerlichkeiten seiner Arbeit gerecht. Trotzdem ist das, was er über Sinfonie, Rezitativ und Arie mitteilt, inhaltsreich und mußte Eindruck machen (322—324).

Arteaga nimmt 1783 wie Planelli eine unmittelbare Einwirkung auf die Nerven an (161), äußert sich über das Verhältnis von Wort und Ton rückschrittlich, hält am Ideal der Metastasio-Dichtung fest und sieht in der Arie ein mit der Handlung nur lose verknüpftes Stimmungsbild, weiß darum aber doch Vortreffliches über das Rezitativ zu sagen und verlangt als erster die Einfügung der Harfe ins Ochester (327—331). — Auch Eximeno bleibt bei Metastasio stehen (326), wird aber für uns bemerkenswert durch seine 1774 ausgesprochene Meinung über das Verhältnis des Musikers zum Wort. Nach seinem Dafürhalten hört der Vokalkomponist die Dichtung in

seinem Inneren gesprochen mit allen Schönheiten des Sonorelementes ausgestattet. Er konstruiere dieses nicht intellektuell, verhalte sich vielmehr intuitiv ähnlich dem Schauspieler oder Deklamator, der eine Dichtung in Sonorität bringt. Eximeno läßt also den eigentlichen Schöpferakt vor dem Eintritt der spezifisch musikalischen Phantasie beginnen. Diese Beobachtung ist zwar nicht allgemeingültig, wird aber durch mehr als einen großen Meister vor allem durch Gluck bestätigt (157 bis 158).

Padre Martini, der berühmte Bologneser Musikgelehrte, äußert sich 1777 über Gluck und Piccini sehr zurückhaltend, ohne sich für den einen oder anderen zu entscheiden (413—415). — Bei Calzabigi, dem Librettisten des Orfeo und der Alceste, findet Goldschmidt keinen einzigen theoretisch-ästhetischen Gedanken, der nicht vor und mit ihm von anderen ausgegangen wäre. Calzabigis praktisch-künstlerische Tat wertet Goldschmidt aber so hoch, daß er die Erörterung als äußerst töricht bezeichnet, ob dem Dichter oder dem Komponisten das Verdienst der Reform zuzusprechen sei. Nach seiner Meinung wären Calzabigis Dichtungen auch ohne Glucks Musik in der Geschichte der Oper von bahnbrechender Bedeutung gewesen (324—326, 339, 448).

In England lehrt Brown 1763 die unlösliche Verbindung von Musik und Poesie, bezeichnet die Lockerung dieses Verhältnisses seit den Griechen als Verfall, die absolute Musik als Verirrung, kann schließlich aber doch den Gedanken der siegreichen, in der Musik selbst gegebenen Schönheit und Gefühlskraft nicht ganz abweisen (162—163). — Daniel Webb macht 1769 die vortreffliche Beobachtung, daß zwischen der Dynamik der Affekte und derjenigen der Tonreihen eine gewisse Analogie besteht, baut diese Einsicht aber nicht im idealistischen Sinne aus, sondern vertritt die Meinung, daß die Musik vermöge jener Analogie wirkliche Affekte hervorrufe. Dabei stützt er sich auf die Physiologie und bleibt ähnlich den zuvor erwähnten Italienern im Grobsinnlichen stecken (163—164).

Der bedeutendste Musikästhetiker Englands war Charles Avison, von dem schon Forkel sagte, es sei in ihm »die glücklichste Vereinigung von Kunsterfahrung und Denken« gegeben (164). Als ein in seinem Urteil über die schaffenden und nachschaffenden Musiker seiner Zeit sehr strenger Richter (167) zieht Avison 1752 die Grundlinien der konkret-idealen Auffassung der Musik mit ähnlicher Sicherheit wie der Franzose Blainville, die Deutschen Ruëtz und Hiller (165). Schon der einzelne Ton und Akkord hat ihm einen »eigenen und inneren Sinn«. Den musikalisch-künstlerischen Ausdruck oder den gefühlsmäßigen Gehalt der Musik gründet er auf die Vereinigung von Harmonie und Melodie in der Weise, daß er im Ausdruck nichts anderes sieht als »eine schickliche Anwendung« eben dieser beiden (164). Sobald man etwas ohne ihre Hilfe oder ihnen zum Trotz unternehmen wolle, würde es sogleich aufhören musikalischer Ausdruck zu sein (165).

Der auf rein musikalische Qualitäten gegründeten Musik stellt Avison die schildernde, charakterisierende gegenüber, die er zwar im ganzen geringer bewertet, in ihrer eigentlichen Wirkung aber ebenfalls wieder auf die genannten Faktoren zurückführt. Dabei läßt er der Tonmalerei ihr Recht, sofern sie wie die Beredsamkeit »auf eine geheime und unvermerkbare Art« wirke. Sie verlange »eine so gemäßigte und weislich eingerichtete Nachahmung«, daß sie dem Hörer den Gegenstand gleichsam vor Augen bringe, ihn aber nicht nötige, eine (bewußte) Vergleichung zwischen dem Objekt und den Tönen anzustellen (164—165).

Avison nähert sich wie Chabanon der Erkenntnis von der Scheinhaftigkeit der künstlerisch ausgedrückten und angeschauten Gefühle an. Zunächst stellt er an Hand der Unterscheidung Homes zwischen Emotionen und Passionen fest, daß die

letzteren, die in Willenshandlungen übergehen, der Musik fremd sind. Er fragt, ob man jemals durch musikalische Töne zu Handlungen des Eigennutzes, der Grausamkeit, Verräterei, Rachsucht oder Bosheit angetrieben worden sei. Von dieser Erkenntnis aus leuchtet er aber noch tiefer in die Natur der künstlerischen Eindrücke hinein. Wie Joh. Elias Schlegel und mit ähnlicher Beweisführung vertritt er die Scheinhaftigkeit derjenigen künstlerisch ausgedrückten Gefühle, die »nicht gesellige und glückliche« sind, oder der »unangenehmen«. Auch der Schrecken, den die Kunst rege mache, sei »allemal von der angenehmen Art«, da ja eine Gefahr in Wirklichkeit gar nicht bestehe. Ebensowenig wie J. E. Schlegel gelangt Avison aber zur letzten, auch auf die »angenehmen« Gefühle sich erstreckenden Konsequenz (166).

James Beattie, den Goldschmidt nur aus zweiter Quelle kennt, wendet sich 1776 mit erquickender Energie gegen die noch allverbreitete Auffassung der Musik als einer nachahmenden Kunst. Eine Melodie wirke nicht deshalb, weil sie den Klang der natürlichen Äußerung des Affektes enthalte: »Was für eine Ähnlichkeit zwischen Händels Tedeum und dem Tone der Stimme, die einem Menschen natürlich ist, welcher durch artikulierte Laute seine Verehrung gegen Gott und Vorsehung ausdrücken will?« Alle bloße Tonmalerei nennt Beattie künstlerisch indifferent. Es komme überhaupt nicht darauf an, ob die Nachahmung gut sei oder nicht, denn Musik könne aufs strengste nachahmen und doch nur kläglich schlecht sein oder ganz und gar nicht nachahmend und doch vollkommen gut. Schöne Musik werde zu allen Zeiten gefallen, auch wenn ihre wirkliche oder vermeintliche malende Tendenz in Vergessenheit geraten sei. Gesellt man diesen Ausführungen die später klar gegebene Anerkennung des gefühlsmäßigen Gehaltes der Musik zu, so erweist sich Beattie als der erste Verteidiger der in neuester Zeit wieder von Klauwell glücklich verfochtenen Meinung, daß die Tonmalerei und die aus ihr erwachsene Programmusik letzten Endes doch immer als Gestaltungen anzusehen sind, die ihren künstlerischen Wert nur in ihrem Inneren, im rein Musikalischen haben können. Beattie schießt freilich übers Ziel hinaus, wenn er die Tonmalerei überhaupt für künstlerisch wertlos erklärt. Darum bedeutet er aber doch einen bemerkenswerten Fortschritt in der Erkenntnis des wahren Wesens unserer Kunst (168—170).

Charles Burney ist im innersten Herzen an dem Typus Hasse-Vinci hängen geblieben, äußert aber in den Jahren 1772—73 ein vorzügliches Urteil über Glucks Eigenart. Von allen Autoren jener Zeit erkennt er am besten des Meisters besondere Intensität des Sicheinlebens in den Stoff, die Kraft seines intuitiven Anschauens. Er meint, Gluck wäre gewiß ein großer Poet geworden, wenn ihm für den Ausdruck seiner Ideen statt der Töne eine andere, »hinreichende« Sprache zur Verfügung gestanden hätte. Er scheine in der Musik ein Michelangelo zu sein, ebenso glücklich, schwere Lagen und Stellungen der Seele zu schildern wie jener schwere Lagen und Stellungen des Körpers (420—422).

In Deutschland sind Werckmeisters Gedanken über das Wesen der Musik, 1691, für den hohen Idealismus der Musiker jener Zeit bezeichnend und bilden gegenüber der überwiegend rationalistischen Gesinnung der französischen Ästhetiker des ausgehenden 17. Jahrhunderts ein bedeutsames Gegengewicht. Ein scharfer Denker kann Werckmeister allerdings nicht genannt werden. Hauptzweck und Inhalt seiner Schriften ist, seine Leseresultate als frommer Protestant mit den Anschauungen der Theologie in Einklang zu bringen und so eine ästhetische Grundlage für die Berechtigung der Musik im Gottesdienste zu gewinnen. Dabei verfährt er etwas bunt (52—53), greift zur seltsamen Verquickung zweier Lehren: der uns bekannten

der Bartoldi-Steffani, welche die Seele als einen mitklingenden Körper ansieht, und der Vollkommenheitslehre des Leibniz. Die musikalische Vollkommenheit glaubt Werckmeister aber bedingt durch die Gottheit selbst als durch das Vollkommenste, was die Seele aufnehmen kann: »Es ist gleichsam ... als wenn dem Menschen sein göttliches Ebenbild, Gott oder seine Göttliche Weisheit durch die Musik vorgehalten würde.« In diesem Sinne ist die Musik für Werckmeister eine Gabe Gottes, »ein Werckzeug des heiligen Geistes, durch welches er allerley Gottseelige und Gottgefällige Bewegungen im Gemüthe der Menschen erwecket«. Da die »ganze Harmonia« in Zahlen bestehe und das Ohr für die einfachsten Verhältnisse am empfindlichsten sei, so könne auch daraus deutlich abgenommen werden, wie die Musik nichts als gute Ordnung vorstelle und in sich habe. Wenn nun diese gute Ordnung durch die Sonos einem guten Gemüthe vorgetragen werde, so erfreue sich derselbe Mensch, weil ihm ... die Weisheit Gottes vorgestellet werde.

Diese Auffassung ergänzt Werckmeister dadurch, daß er (wie später Schelling) noch auf die platonische Harmonie der Sphären zurückgreift: die Ordnung der himmlischen Corpora, Sonne, Mond und Sterne, sei dieselbe wie die der musikalischen Proportiones, wie wir sie in einem Monochordo haben. Ja sogar ein wohlproportionierter Mensch habe die Musikalischen Proportiones in seinen Gliedern. So wird die Musik noch einmal »ein Spiegel der göttlichen Geschöpffe, ja Gottes Ebenbild selbst, weil sie in solcher Form und Proportion wie der Mensch bestehet« (53—54).

Während sonst die Harmonie vielfach als der Melodie untergeordnet angesehen und nur dieser affektuose Kraft zuerkannt wurde, stellt Werckmeister auch in der Harmonie unmittelbare Gefühlsqualität fest, wenn er sagt: »in dem rechten Gebrauch (der Konsonanz und Dissonanz und ihrem Verhältnis zueinander) stecken solche Gemüthsbewegungen, die unbeschreiblich sind«. Auch die Mehrdeutigkeit der Musik versteht Werckmeister, findet in ihr nichts Wertminderndes wie die Affekten-Musici, sondern billigt es, daß weltliche Musik auch einmal in der Kirche erklinge. Er weiß sehr wohl, daß die Musik nicht fähig ist, bestimmte Affekte wiederzugeben, spricht immer nur von freudiger und trauriger Musik, nirgendwo von bestimmten Einzelaffekten. In der Vokalmusik sieht er nicht eine erhöhte affektuose Rede, sondern eine der Dichtung angeschlossene Stimmungskunst, die auf das Herz einwirkt und der Menschen Sinne von dem Auswendigen abzieht. Unter englischem Einfluß spricht Werckmeister der Musik allerdings auch moralisch-ethische Wirkungen zu (54—55), im Ganzen ahnt er aber ihr Wesen als das durch das Tonsinnliche vermittelte Gefühl und kennt auch als Theoretiker ihre unvergleichliche Innigkeit (54). Die germanische Auffassung hat bei ihm einen zwar noch unbeholfenen, aber von ehrlicher Begeisterung getragenen sympathischen und überzeugenden Ausdruck gefunden (53).

Kuhnau lehnt sich 1700 völlig an Werckmeister an, gibt eine beißende Satire der Affektenlehre, findet die musikalische Vernunft in der vernünftigen Mischung der Konsonanzen und Dissonanzen selbst. Zwar beruhe die Musik auf den Gesetzen der Arithmetik und Geometrie. Während aber diese beiden die bewegliche Erde messen, bemühe die Musik sich, die Herzen zu bewegen und der Erde zu entrücken: »Sie dringet biss in den dritten Himmel hinein und hat ihren Sitz in der Triade harmonica der hochheyligen Dreyfaltigkeit als der allervollkommensten Perfektion. ... Die Melodie ist ein Geschencke Gottes, welches vom Himmel kömmt. ... Die seligste Vergnügung der Seraphim und aller auserwählten Kinder Gottes! ... Der kräftigste Magnet aller Gemüther! Labsal aller Menschen.« Kannte Kuhnau zwar den Begriff der Scheinhaftigkeit noch nicht, so verstand er doch so viel, daß er hier vor einem Kunstgenießen stehe, das jede Wirklichkeit ablehnt, und daß daher der Eintritt in diese Atmosphäre den realen Affekt aufhebt (56—57).

Von Bedeutung für die idealistische Entwicklung der Musikästhetik wurde die Lehre Baumgartens, obgleich er selbst die Musik ebenso wie die bildende Kunst von der unmittelbaren Betrachtung ausschließt. Schon Batteux hatte den Meditationen von 1735 Wichtiges für die Aufführung seines Baues entnehmen können. Nach Baumgarten ist — wie Dessoir ausführt — das ästhetische Erfassen in seiner Allgemeinheit ein anschauliches Erkennen, das er vom begrifflichen Erkennen scheidet. Er stellt dieses zwar höher als jenes, das der begrifflichen Klarheit entbehre, behandelt aber doch die ästhetischen Vorgänge nach Analogie der logischen. Was für die begriffliche Erkenntnis der Verstand, das ist ihm für das künstlerische Erfassen der Geschmack als eine im Anschaulichen und unterhalb der begrifflichen Klarheit verharrende Erkenntnis. Welch ein ungeheurer Fortschritt liegt gerade für eine Kunst, die des Begrifflichen entbehrt wie die Musik in dieser Feststellung, daß das ästhetische Erkenntnisvermögen dem begrifflichen gleichgestellt sei, ja gewissermaßen seine Ergänzung bilde. Jetzt durfte niemand mehr wagen, die Kunst zur gefälligen Hülle der Wahrheit herabzusetzen und die Daseinsberechtigung der wortlosen Musik zu bestreiten. Ein helles Licht auf die Eigennatur gerade der Musik mußte auch Baumgartens Absteckung der Phantasie als einer besonderen Gesetzen unterworfenen Geistesfunktion werfen. Wiewohl er mehrfach die Nachprüfung durch den Verstand in Kunstdingen verlangt, gibt er doch zu, daß die deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, d. h. eine auf Bildung von Begriffen hinzielende, für das künstlerische Schaffen entbehrlich sei. Und mit der Einsetzung der Phantasie als schöpferischen Hauptmomentes ist sicher zugleich die Ausschaltung der Naturnachahmung gegeben, obgleich Baumgarten selbst das nirgends ausdrücklich ausspricht (78—80).

Joh. Elias Schlegel, Schüler des später noch zu erwähnenden Gottsched, entfernt sich so weit von seinem Lehrer, daß er der Förderer einer jenem geradezu entgegengesetzten Musikästhetik wurde (276). Mit der Mehrzahl der Deutschen nimmt er seinen Ausgang von Baumgartens *perfectio phaenomenon*, faßt 1741 das Prinzip der Nachahmung für die Poesie schärfer und sucht es 1753 in seinem Kommentar zum Werke des Batteux auch für die Musik auf seinen wahren Wert zurückzuführen. Batteux' Lehren haben in Deutschland überhaupt nur so weit die allgemeine Anerkennung gefunden, als sie von Schlegel bestätigt wurden (131, 273).

Schlegel stellt sich zwar selbst die formalistisch anmutende Frage, ob die Töne allzeit notwendig als Ausdrücke betrachtet werden müssen, ob sie nicht zuweilen als bloße Töne nach ihrem Verhältnis zueinander bearbeitet werden können und auch insofern ein musikalisches Ohr zu reizen fähig seien. Dabei steht ihm aber außer allem Zweifel, daß sie jedenfalls zu »Ausdrücken« dienen können und wirklich dienen. Er anerkennt die Berechtigung der vorwiegend sinnlich-schönen Musik, durchschaut aber auch die höhere Funktion des Tonsinnlichen, sein Verhältnis zum Gefühl, und setzt die Nachahmung an zweite Stelle. Nach seiner Meinung ist es allen schönen Künsten zuträglich, wenn man bei ihnen nicht den Grundsatz der Nachahmung sondern den des sinnlichen Ausdruckes der Vollkommenheit für den höchsten annimmt. Vor Blainville erkennt er, daß die Musik mit eigenen Mitteln zum Gefühl spricht, daß es daher ein musikalisches Gefühlsleben von besonderer Art gibt (133—134). Er ahnt sogar die Scheinhaftigkeit der künstlerisch ausgedrückten Gefühle, zwar noch nicht als eine ihnen allen gemeinsame Eigenschaft, aber doch wie Avison in der Beschränkung auf das »Unangenehme«: »Diejenigen Empfindungen,« sagt er, »welche in einem Bilde, außer dem Vergnügen, das es zuwege bringt, erweckt werden, sind nicht wirkliche Empfindungen einer Traurigkeit, eines Schreckens, eines Ekels oder dergleichen; sondern es sind nur

Vorstellungen derselben, welche folglich niemals so stark sein können als diese Leidenschaften selbst« (132—133, 277). Durch solche wichtigen Erkenntnisse hat Schlegel auf die ästhetisierenden Musiker in Deutschland stark eingewirkt, hat die Beseitigung der unfruchtbaren Affektenlehre (131) und die Erschließung des zur ideal-konkreten Ästhetik hinführenden Weges gefördert (134, 448).

Schlegels Einfluß auf das deutsche Musikschriftstellertum ist schon bei dem verdienstvollen Singspielkomponisten Joh. Adam Hiller ersichtlich in seinem bei Besprechung des Batteuxschen Werkes niedergelegten Glaubensbekenntnis, 1754. Wie verständnisvoll Hiller dem Verlaufe des wissenschaftlichen Streites folgte, geht daraus hervor, daß er Chabanons *Observations sur la musique* ins Deutsche übersetzte. Bei aller Musik betont er das »stylisierende« Moment. Auch als nachahmende oder malende ist sie ihm letzten Endes nicht Beobachtung sondern Kunst, der gegenüber die Wortsprache als angebliches Objekt der Nachahmung arm erscheine: Die Musik »würde ausgelacht werden, wenn sie beständig aus einem Tone (d. h. dem der natürlichen Rede im Affekt) gehen wollte ... (Sie) muß zwar dem natürlichen Ton der Leidenschaften folgen, aber die Züge oder Zusätze der Kunst müssen allenthalben durch die Natur hindurchleuchten«. Was Hiller »stylisieren« nennt, ist also nichts anderes als die Statuierung freien künstlerischen Schaffens (134—135). Das »Wunderbare«, das Bodmer im Gegensatz zu Gottsched in der echten Dichtkunst findet, nimmt Hiller auch für die Musik in Anspruch, die sich dadurch geradeso wie die Poesie zu einer fast göttlichen Würde erhebe. Er verweist auf die Concerti, die ihm nicht so sehr »nachgeahmter Gesang der Leidenschaften« zu sein scheinen als vielmehr eine »nach Beschaffenheit der Instrumente eingerichtete künstliche Verbindung der Töne, von deren Richtigkeit man mehr die Kunst als die Natur (müsse) urteilen lassen« (135—136). Auf diesem Wege entdeckt Hiller denn auch, daß Musik überhaupt nicht imstande ist, einem bestimmten Affekte unzweifelhaften Ausdruck zu geben, er versteht ihre Unbestimmtheit oder begriffliche Unbestimmbarkeit: »Man gebe Achtung auf das,« sagt er, »was in dem Herzen bey Anhörung mancher Musiken vorgeht. Man ist aufmerksam, sie gefällt. Sie suchet weder Traurigkeit noch Freude, weder Mitleiden noch Wut zu erregen, und doch werden wir von ihr gerühret (und zwar), so unvermerkt, so sanft ..., daß wir nicht wissen, was wir empfinden, oder besser, daß wir unseren Empfindungen keinen Namen geben können« (135).

Und doch war Hiller im Grunde eine der Romantik abgewandte Natur. Als Komponist beherrschte er, der Lortzing des 18. Jahrhunderts, das Volkstümlich-Schlichte und das Komische. Wo er größere Formen sucht und höheren Aufschwung, da wird er frostig. Und so werden wir nicht erstaunt sein, ihn im Widerspruch mit seiner besseren Einsicht doch in jener spießbürgerlichen Furcht vor Emotionen befangen zu finden, die den fünfziger Jahren der deutschen Kultur ihren Stempel aufdrückte und für das »Wunderbare« kein Verständnis besaß: »Unser Herz,« sagt er, »ist mehr für die ruhigen und sanften Empfindungen eingenommen; es wird durch die gewaltsamen zu stark ergriffen, es wird von ihrer Last erdrücket. Es verlangt dahero beständig, daß der Künstler je eher je lieber vom Übernatürlichen und Wunderbaren wieder zu dem Natürlichen und Bewegenden herunter kommen soll, um ihm die benöthigte Ruhe wiederzugeben.«

Es bedarf keiner Erörterung, daß diese Beschränkung auf das »Anmuthige« sich auf die Affektenlehre beruft. Sind die musikalisch ausgedrückten Gefühle in der Tat reale, dann ist allerdings jede anhaltende Häufung heftiger Erregungen eine Alteration des Nervensystems. Solange man nicht erkannte, daß diese Gefühle scheinhafte sind, konnte sich die Schwäche des ästhetischen Genießens jener Generation mit scheinbarem Rechte darauf berufen, daß eine solche Affektenerregung

unerträglich sei. Man verstand noch nicht, daß Kunst, wie Hanslick sagt, ein Genießen ist und kein Erleiden. Im Widerspruch mit seiner besseren Einsicht stellt Hiller überdies die rein instrumentale Musik unter die vokale unter Hinweis auf die allzu starke psychische Inanspruchnahme des Hörers und auf ihre »Unbestimmtheit«, die er doch selbst als Merkmal aller Musik bezeichnet (136—137).

Hier wird er durch Ruëtz ergänzt, der 1754 noch viel radikaler als er und Schlegel gegen Batteux vorgeht und das Nachahmungsprinzip für die Musik unbedingt verwirft (137). Ruëtz versteht den musikalischen Schaffensprozeß als Durchgang des Affektes durch die musikalische Einbildungskraft: »Diese macht sich den Affekt eigen und würket folglich nichts, das nicht zugleich aus dieser Leidenschaft fließet, weil beydes, die Leidenschaft und die lebendige Phantasie, zugleich würken« (138—139). Ruëtz bezeichnet es als einen großen Irrtum, zu glauben, daß die musikalischen Töne schon in den Worten vorgebildet liegen. Das treffe noch nicht einmal für das Rezitativ zu. Bei der Arie vollends versage jenes vermeintliche Gesetz völlig: »Wie weit würde ein Componist, wenn er etwa eine Arie setzen will, wohl kommen, wenn ihm keine anderen Töne sollten erlaubt seyn, als welche die natürliche Art einer Leidenschaft erfordert? ... Die Musik (ist) keine Copie der Natur, sondern das Original selbsten. ... Sie ist eine allgemeine Sprache ..., die nur den harmonischen Seelen verständlich ist. Und ihre eigenthümlichen Ausdrücke, welche sie nicht von anderen Dingen entlehnet, haben geheimes Verständnis mit diesen Seelen. Nicht allein die Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, welche zugleich Vorwürfe der Poesie und Redekunst sind, sondern auch tausend andere Empfindungen, die eben deswegen nicht können genannt und beschrieben werden, weil sie keine Vorwürfe der Beredsamkeit sind, sind der Musik unterworfen. Deren Seelen mit solcher geheimer Sympathie begabt sind, erfahren dies mit innigstem Vergnügen.« In dieser einsichtsvollen Weise, die schon die bedeutenden Lehren der kommenden Zeit ahnen läßt, erfaßt Ruëtz siebzehn Jahre vor Bemetzrieder den inneren Sinn der Musik. Es gebührt ihm dafür unter den Musikästhetikern seines Jahrhunderts ein hervorragender Platz (137—139).

Mattheson geht von der älteren deutschen Schule aus, unterliegt aber mehr und mehr dem französischen Einfluß. Im Jahre 1713 stellt er die Musik jeder Wissenschaft, die Theologie ausgenommen, im Range gleich: »Kann eine angenehmere, unschuldigere, auch unserem Geiste ... nützlichere (Kunst) gefunden werden als die Geheimnis-volle Music? Der Engel Zeitvertreib und Dienst; die himmlische Wollust; der Vorschmack der ewigen Freude und das Ehren-Kleid des unschätzbaren Wortes Gottes. ... Andere Plaisirs reichen diesem nicht das Wasser; sind auch (der) Materie unterworffen, dahingegen diese fast ganz spirituel ist und die Seele occupieret.« Mattheson hebt hervor, daß das musikalische Schaffen keine zu erlangende, »sondern eine angebohrene gute Eigenschafft« erfordert. Er ahnt wie Werckmeister und Kuhnau das im musikalisch-künstlerischen Genuß liegende Flüchten aus dem Realen ins Ideale. Die theatralische Musik charakterisiert er treffend dahin, daß sie sich, mit Sprache und Geste vereinigt, der verschiedenen Affekte bemächtigen könne. Den Taktarten und Tänzen spricht er nur einen ganz allgemeinen Stimmungsgehalt zu (58—60).

Acht Jahre später — 1721 — erklärt Mattheson dem Rationalismus und der französischen Lehre ausdrücklich den Krieg. *Eruditia musica* komme ursprünglich aus den Sinnen her, habe in denselben ihr Fundament und erreiche auch in ihnen ihr Werk und ihren Zweck: »Das Ohr ist es, auf dessen Vergnügen die Music zielet. ... Alsdann glauben wir erst, daß ein *Musicus* vortrefflich sey, wenn unsere Ohren an seiner Kunst etwas sonderliches antreffen. ... Gesicht und Verstand sind

nicht so absolute *objecta* der Music, sondern das Gehör, dadurch und darinn *honesta voluptas,* die rechtschaffene, ehrliche Wollust als der eigentliche Zweck und das eigentliche Ziel der Music sich zu erkennen giebt.« Damit sei aber nicht gesagt, daß gar kein Verstand dazu gehöre, Musik zu beurteilen, sondern lediglich, »daß die Sinne das erste, beste, meiste und letzte dabey thun müssen«. Den »Nutz zur Tugend« hält Mattheson mehr für eine Wirkung als für die eigentliche Absicht. Denn die Vergnügung des Gehörs (als eine Seeleneigenschaft) erhebe das Gemüth zu Gott in der Tugend von selbsten (60—62).

Und gerade von hier aus tut Mattheson den verhängnisvollen Schritt zur Affektenlehre. Offenbar unter französischem Einfluß spricht er der Musik die Fähigkeit zu, »alle Affekte durch bloße Töne (auch ohne Zutun einiger Worte oder Verse) rege zu machen«, betont die »Wichtigkeit der gründlichen Erkäntniss menschlicher Gemüther und Affekten« für den Musiker.

Die Begründung dieser Meinung durch die Berufung auf das nachahmende Wesen aller Kunst und der Musik im besonderen gibt Mattheson sechzehn Jahre später, 1737. Noch entschiedener als früher stellt er jetzt die Instrumentalmusik als Affektenzeichnung hin. Angesichts der Frage, wie die Melodie ihre Bestimmung erreiche, »Gemüthsbewegungen trefflich auszudrücken und aufmerksame Zuhörer zu rühren«, hält er daran fest, daß die Musik nachahme, was in der Natur vorgezeichnet sei, in erster Linie affektuose Bewegungen der Sprache, in zweiter äußere Vorgänge. Unter der Wucht seiner großen Kenntnis der musikalischen Literatur einerseits, der Erfahrung des Komponisten anderseits sieht sich Mattheson aber doch — bei dem vermutlichen Einfluß von Crousaz — genötigt, der freischaffenden Phantasie vorerst noch so erhebliche Konzessionen zu machen, daß die nachahmende Verstandestätigkeit nicht wie bei den radikal-rationalistischen Franzosen als der ausschlaggebende sondern nur als ein mitwirkender Faktor im Schaffensakte erscheint (62—63).

Wieder zwei Jahre später, 1739, faßt Mattheson seine Meinung zusammen, unterstreicht aber die rationalistische Neigung noch stärker. Entschieden behauptet er, die Musik könne deutlich und untrügerisch Affekte schildern durch die enge Anlehnung an die Natur, wobei ihm die Gleichstellung mit der Poesie vorschwebt. Dahin deuten die Wendungen: »Der Music End-Zweck ist: alle Affekten durch die bloßen Töne und deren Rhythmum trotz dem besten Redner rege zu machen.« Die Instrumentalmusik sei nichts anderes als eine »Tonsprache oder Klangrede«. Der Komponist müsse »durch bloß ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung ohne Worte alle Regungen des Hertzens auszudrücken wissen, daß der Zuhörer daraus, als ob es eine wirkliche Rede wäre, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck ... völlig begreiffen und deutlich verstehen möge« (64). Mattheson gibt ins einzelne gehende Regeln, wie die Affekte in die Musik hineinzubringen seien, so daß man sie herauslese wie Gedanken aus Worten, leidet dabei aber kläglich Schiffbruch (65). Außerdem stellt er der Musik jetzt eine ethische Aufgabe, macht aus ihr eine belehrende und bessernde Kunst (63—64). Melodie und Harmonie betrachtet er, obgleich ein Verehrer der Polyphonie, nicht nur als zweierlei, sondern in gewisser Hinsicht als gegensätzlich.

Bessere Einsicht bewahrt Mattheson der wiedergebenden Kunst gegenüber, wenn er das Sichversenken in den Sinn und die Meinung des Tonsetzers verlangt, wozu eine »scharffe Urtheils-Krafft« erfordert werde, die sich aber »*par instinct*«, »ohne Absicht und Vorsatz« betätigen müsse (66—67). Auch neigt Mattheson nicht wie die Mehrzahl seiner ästhetisierenden Zeitgenossen dazu, den Umkreis des musikalischen Ausdrucksvermögens auf angenehme Affekte zu beschränken, hält vielmehr »Widriges und Unangenehmes, ja Fürchterliches und Entsetzliches« für musi-

kalisch erreichbar mit der Begründung, daß das Gemüt auch hier bisweilen »eine eigene Art der Behäglichkeit« finde (65—66), worin eine Ahnung der Scheinhaftigkeit liegt.

Vor allem die ungeheuer verbreitete Kunstauffassung Joh. Christ. Gottscheds trug die Schuld, daß die rationalistische Theorie sich noch einmal aufblähen und die Musikproduktion selbst unheilvoll beeinflussen konnte. Wo Gottsched von der Phantasiekraft spricht, unterstellt er sie dem Vermögen der Seele, Vorstellungen von Dingen hervorzubringen, die nicht zugegen sind. Ein treffendes ästhetisches Urteil macht er davon abhängig, daß die Schönheit in das Gebiet des Verstandes gehoben und die Empfindung in (bewußte) Einsicht verwandelt werde, denn der Verstand urteile nach Regeln, die überall die gleichen bleiben. In seiner Stellung zur Poesie geht Gottsched von der Affektenlehre aus. Er erblickt die Aufgabe des Dichters darin, die innersten Schlupfwinkel des Herzens auszustudieren, sieht in der Poesie die Verkünderin der Wahrheit oder im besten Falle eine Sittenlehrerin. Sie ist ihm eine brotlose Kunst, eine Nebensache, die gegen ernsthaftere Dinge zurückstehen müsse. Die Einwirkung auf das Gefühl räumt er zwar ein, aber nicht als integrierenden Bestandteil künstlerischen Genießens, sondern immer nur als unmittelbares Erregen der Willenskraft im Hinblick auf die Förderung sittlicher Zwecke. Die ans musikalische Gebiet grenzenden Elemente der Poesie, vor allem die rhythmischen, achtet er gering, denn die Poesie ist ihm ja Nachahmung des Wirklichen, weshalb er bereit ist, das Sonore ganz aus ihr zu entfernen.

Daß diese Ästhetik in hohem Grade musikfeindlich ist, bedarf keiner weiteren Erörterung. Noch weniger als die französischen Rationalisten kann Gottsched in der Musik eigene Cesetze finden. Noch mehr als jene ist er in die Idee verrannt, sie wachse aus Wort- und Satzbetonung hervor, so daß der Komponist nur zu lauschen und das Erlauschte zu fixieren brauche. Musik in Verbindung mit dem Wort ist ihm ein Greuel, denn die Sänger »sprechen nicht mehr, wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüthsbewegung und der Sachen, davon gehandelt wird, fordert, sondern sie dehnen, erheben, vertiefen ihre Töne nach der Phantasie eines anderen. Sie lachen, weinen, husten und schnupfen nach Noten. . . . Wo ist das Urbild dieser Nachahmung?« Gesang soll nach Gottscheds Meinung sein »ein angenehmes Lesen oder Aussprechen eines Verses, welches der Natur und dem Inhalt desselben gemäß ist«. Die Oper verwirft er daher im Prinzip als unnatürlich, denn die nach musikalischen Gesetzen gebaute Arie mußte ihm ebenso zuwider sein wie das Wunderbare in der Poesie. In späteren Jahren richten sich seine Angriffe aber mehr gegen die Auswüchse und sein prinzipielles Verneinen weicht sogar einem lebhaften Interesse (80—82, 274—275).

Scheibe, der Musiksachverständige des Gottschedschen Kreises, wurde von Gottsched selbst zu dem Versuche angeregt, Poesie und Musik in einer Weise zu vereinen, die den Gesetzen beider Künste gerecht werde (82). Scheibe ging aber seine eigenen Wege. Wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen sah er zwar in der Melodie keinen unüberbrückbaren Gegensatz zu dem der affektuosen Sprache abgelauschten Melos (83). Auch zerfiel ihm die Oper theoretisch in zwei unterschiedene Teile: in den der geschlossenen Formen oder der freien Aussprache der musikalischen Phantasie einerseits und den der eigentlichen Handlung oder dem Rezitativ vorbehaltenen anderseits (279). Darum konnte er sich aber doch vom bloßen musikalisch gehobenen Sprachton, wie er Gottsched vorschweben mochte, nicht viel versprechen, erwartete vielmehr das Heil von den auf musikalische Gesetze gegründeten Formen. Er hielt es zurzeit nicht für möglich, eine musikalische Tragödie im Sinne Gottscheds zu schaffen (83—84), empfahl eine vernünftige, logische Führung der Handlung und zog auch diesen Teil in das musikalische Gebiet herein, indem er die Erweite-

rung und Vermehrung des begleiteten Rezitativs auf den dramatischen Höhepunkten verlangte. In dieser Anregung wie in der Forderung einer vom Geiste des Ganzen erfüllten Inhaltsouvertüre lag die Bedeutung der Scheibeschen Ästhetik und ihre Einwirkung auf die damalige Musikergeneration begründet (82, 279—280). Scheibe besaß praktischen, auf das Erreichbare gerichteten Sinn (279), sein lebendiges Musikempfinden behielt recht gegenüber Gottscheds Theorie (84).

Es ist überhaupt, als ob der starre Rationalismus Gottscheds gerade seine begabtesten Schüler zum Widerspruch gereizt habe. Wie weit Joh. Elias Schlegel sich von ihm entfernt, haben wir schon gesehen. L. F. Hudemann will zwar aus der Oper Schrecken und Mitleid verbannen, läßt sie zu einer bloßen Folge von Musikstücken werden, anerkennt sie aber doch als ein eigenen Normen unterworfenes Gebilde, dem sogar gewisse Vorzüge vor der Tragödie und Komödie beizumessen seien (276—277). — Wieder ein anderer Gottsched-Schüler, Ludewig, erkennt die Unzulänglichkeit der damaligen Arie, ihre psychologische Unehrlichkeit, den Mangel des Zusammenhanges mit den rezitativischen Teilen und das Fehlen der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Doch übersah Ludewig, daß die Musik damals noch nicht weit genug entwickelt war, um seine Anregungen verwirklichen zu können (278).

Joh. Friedr. Uffenbach betont 1753 die Selbständigkeit der Opernhandlung gegenüber dem gesprochenen Drama, verlangt die Aufgabe der Einheiten, die vorzugsweise Verwendung von Stoffen der Märchen und der Sage und erkennt die den Tonformen immanente un- oder überbegriffliche Gefühlskraft: »Möchte man fragen, was kriegt der Verstand dabey zu denken, so erwidert man: dasjenige, was er bey Anschauung aller Künste (die Dichtkunst ausgenommen) zu denken hat. Was bekommt denn der Verstand bey dem Betrachten einer schön verfertigten Statue, eines künstlerischen Gemäldes oder Gebäudes, einer meisterlichen Goldarbeit zu gedenken? Dasjenige, daß es schön und hoch zu schätzen sey, gleichwie es in allen Künsten auf kein anderes Denken angesehen ist« (278—279).

Von der Berliner Schule sei zuerst Marpurg genannt, der bedeutendste Theoretiker Norddeutschlands (139), der einer rückständigen, starren Affektenlehre huldigt (148) und in der Instrumentalmusik eine beschreibende Kunst sieht. Je deutlicher sie ist, für desto besser hält er sie. Realeindrücke, Realgefühle und die Fähigkeit, sie getreu zu schildern, das dünkt ihm der Sinn der absoluten Musik. Von der Schönheit des Sonoren, von der spezifisch musikalisch arbeitenden Phantasie hat er wie die alten Franzosen eine geringe Meinung (150). Musikerfinden ist ihm ein sinnreiches Spiel, das bereits eingebürgerte Motive, deren Erfolg die Erfahrung gerechtfertigt habe, aussuche, durch die Kunst aneinanderfüge und so »den Ohren angenehm« und überdies »rührend« mache. Nicht die leiseste Ahnung regt sich von dem eigentlichen Hervorbringen, von der Kraft des Ingeniums. Marpurg greift vielmehr auf die Wissenschaft, die Pathologie im besonderen, zurück, davon überzeugt, daß ein in dieser Bewanderter besser als ein anderer beurteilen könne, ob ein Motiv einem Affekt konzinn sei. Von solchen Gesichtspunkten aus gibt er eine Beschreibung von 27 Affekten und ihrer In-Musik-Setzung (148—149) [1].

J. G. Sulzer, der gelehrte Philosoph der Berliner Akademie, ist als Musikästhetiker Eklektiker, nüchtern und platt in seinen Betrachtungen. Er kennt zwar

[1]) Kretzschmar meint im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912, der von Marpurg aufgestellte Kanon der Affekte könne dem Komponisten die Arbeit erleichtern, ihn gegen Fehlgriffe im Ausdruck sichern. Er habe sehr viel beigetragen zu jener Fruchtbarkeit, die uns bei Händel, Bach und ihren Zeitgenossen in Erstaunen setze (73).

den musikalischen »Gedanken« und seine Fähigkeit, den Charakter einer gewissen Empfindung oder einer besonderen Schattierung derselben wiederzugeben, bekennt sich aber doch zu einer schlimmen Affektenlehre Marpurgschen Geistes: Musik schildere und übertrage bestimmte Affekte, wenn schon deren Zahl eine kleine sei. Am höchsten schätzt Sulzer die Nützlichkeit der Musik ihren erzieherischen Wert. Er hält es überhaupt für die eigentliche Aufgabe der schönen Künste, ein lebhaftes Gefühl für das Gute wie für das Schöne und eine starke Abneigung gegen das Böse wie gegen das Häßliche zu erwecken. Für absolute Musik fehlt ihm jedes Verständnis. Konzerte, Symphonien, Sonaten sind ihm nur ein »nicht unangenehmes Geräusch, ... bloß zum Zeitvertreib und etwa zur Übung der Spieler angestellt« ... Die taktmäßige Wiederholung leitet Sulzer aus dem Streben her, mühsame Bewegungen wie das Gehen, Ziehen der Schiffe, Rudern usw. zu erleichtern. Die Verbindung dieser regelmäßigen Wiederholungen mit rhythmischen Geräuschen und die Verknüpfung dieser Rhythmen mit Tönen wird dann — wie erheblich später wieder von Karl Bücher — als die Quelle der ersten Gesänge und der Musik überhaupt hingestellt (150—152).

Nichelmann, ein geachteter Cembalist im Dienste Friedrichs des Großen, unternimmt es 1755, aus den Gesetzen der Musik selbst die Unnatur des »monodischen« Stils zu erweisen, der in die kindliche Freude der Primitiven am reinen Tongeklingel zurückgefallen war und die törichte Bewunderung der reinen Kunstfertigkeit pflegte (139—140). Nichelmann war kein klarer Kopf, er versuchte Verschiedenartiges unter einen Hut zu bringen. Aber eines ist deutlich: so oft und so viel er auch von »Nachahmung« der Leidenschaften spricht, der Begriff ist bei ihm doch nicht mehr der alte. Allgemeine Bedeutung gewinnt Nichelmanns auf Rameau sich stützende Einsicht in das Verhältnis von Harmonie und Melodie. Ausgezeichnet sind auch seine Bemerkungen über den musikalischen Rhythmus. Offenbar von Bâton geführt verwirft er dessen Ableitung aus der Sprache, hält ihn für frei erfunden und gibt nur eine gewisse Abhängigkeit von den Bewegungen der Affekte zu (141—142, 435).

Der Berliner Advokat Joh. Christian Gottfried Krause ist 1753 noch mehr als Nichelmann geneigt, die Musik als eine der Realität verhaftete Kunst anzusehen (142) und sie vom Standpunkt der Poesie aus zu beurteilen in dem Grundirrtum befangen, daß sie lediglich im Charakterisieren (und Tonmalen) ihr Genüge finde (143), daß es ihre Aufgabe sei, Affekte zu schildern und zu erregen (147). Man höre es musikalischen Gängen an, was sie (begrifflich) mitteilen wollen, es gebe, wie die Franzosen sagen, »redende« Töne.

Dies bewußte Zurückgreifen auf den französischen Rationalismus führt zu mancherlei Absurditäten (144). Durch die Einschränkung der Musik auf ihr schilderndes Vermögen bildet sich bei Krause ein starker Argwohn gegen aus ihr selbst und durch sie allein entwickelte Schönheiten. Er mißtraut den Berufsmusikern, da sie kontrapunktische Behandlung über Gebühr liebten und anwendeten. Nur der Laie könne beurteilen, wo solche Künste zum Gefühl sprechend und wo sie nur ein Ohrenschmaus seien. Krause neigt ferner durchaus zu der Meinung derer, die nur der Melodie Affektenkraft beimessen, die Harmonie dagegen als ihrer bar und als untergeordnetes Element überhaupt ansehen. Von solchen Voraussetzungen aus verkennt Krause den Wert der Polyphonie und ihren gefühlsmäßigen Gehalt, den doch schon Blainville, Bâton, Hiller und Ruëtz richtig erfaßt hatten. Für die absolute Musik bedeutet seine Theorie die Verblödung (146). Ganz wie Mattheson durchschreitet er den Kreis der Affekte, überall darauf hinweisend, was die Tonkunst zu tun habe, diese wiederzugeben. Ja, er überbietet Mattheson, wenn er geradezu die Schaffung einer konventionellen musikalischen Sprache wünscht in der

Überzeugung, daß gewissen Phrasen und Motiven eine ganz bestimmte Bedeutung eigen sei. Einige Jahre später kommt er noch einmal auf diesen Gegenstand zurück, eine Art »Hermeneutik« für angehende Komponisten fordernd, einen Führer durch die Motivenwelt oder Auszüge der Töne, die jeden besonderen Affekt schildern (148).

Die Verbindung der Musik mit dem Wort als Vokalmusik weiß Krause nur daraus zu rechtfertigen, daß unser Verstand bei den Bewegungen der Seele immer mitarbeiten will und daher die deutlichen Gedanken auch an der Musik teilhaben wollen (144). Da wir im Leben nicht singen, wenn Furcht, Verzweiflung, Kleinmütigkeit, Zorn und Neid unser Gemüt beunruhigen, so will Krause daraus folgern, daß diese Affekte von dem »ursprünglichen» Gebrauch der Musik entfernter seien, da die Musik es lieber mit zärtlichen Leidenschaften zu tun habe als mit solchen, die »eine Härte des Herzens bemerken«. Krause will zwar nicht alle Arien, in denen Rache, Zorn und dergleichen zum Ausdruck kommt, in Bausch und Bogen verwerfen, wünscht ihnen aber nicht häufig zu begegnen (144—145). Ganz lehnt er in der Oper die Ironie ab. Auch fordert er einen glücklichen Ausgang, da die Musik »mehr für das Vergnügen« sei (283—284, 285—286).

Hand in Hand mit der Ausschaltung oder doch Unterschätzung der musikalischen Phantasie geht bei Krause eine dieser Nüchternheit konforme Auffassung vom rezeptiven Erleben des Kunstwerks. Auch hierin an die älteren Franzosen angeschlossen gründet er es überall auf das »Temperament«, glaubt steif und fest, daß melancholische Menschen an freudigen Tönen keinen Anteil nehmen, und geht sogar so weit, den Sinn für Musik überhaupt auf Charakteranlage zurückzuführen. Daß die Kunst ein Reich ist, in das die Realität nicht hineinspielt, ahnt er noch nicht (147).

Bei alledem ist Krause kein Flachkopf. Im Widerspruch mit sich selbst deutet er die Begrenztheit des musikalischen Ausdrucksvermögens und seine begriffliche Unbestimmtheit an: Die Musik, »die für jedermann seyn soll« (146), könne nur allgemeine Vorstellungen hervorrufen. Der Kreis der Affekte, den sie beherrsche, sei überhaupt sehr klein. Als absolute ergötze und rühre sie, »ob wir gleich ihren Gegenstand mehrmals nicht deutlich erkennen.... (Die) Lust bleibet... nicht bloß in den Ohren, sie theilet sich auch der Seele mit, welche sich derselben zwar bewußt ist, aber doch nicht deutlich auseinandersetzet, was in ihr dabey vorgeht«, so daß wir zwar »klar empfinden« (aber das klar Empfundene nicht in Worte kleiden können) (143—144).

Daß eine Oper und ihre Unterteile zu einer Gesamtwirkung abgestimmt sein müssen, wenn das Ganze Eindruck machen soll, verstand Krause noch nicht. Darum empfand er aber doch das Auseinanderfallen in die rezitativischen Teile und geschlossenen Formen als Mißstand, zu dessen Abstellung er bestimmte Vorschläge machte (282—283). Die Oper ist ihm ein eigenes, an sich selbst berechtigtes Kunstgebiet, eine »vom Schauspiel unterschiedliche Spezies«. Hier hätten Poesie und Musik miteinander zu arbeiten, jede müsse in etwas nachgeben, und der Entwurf solle so beschaffen sein, »daß er von beyden bequem könne ausgeführt werden« (281). Krause gehört zu den regsten Anwälten der Zauberoper, weil solche Stoffe dem Gefühlselement der Musik mehr entsprächen (282). Er schließt sich dem Ruf nach Vereinfachung der Handlung an (281), verlangt zugleich, daß die Arie einen wesentlichen Teil derselben ausmache (282), und wendet sich hier zuvörderst an den Dichter (283). Er wünscht die Ausnützung des Chores und zwar des betrachtenden mit dem Hinweise, daß der Chor der Alten wiederhergestellt werden solle. Diese Idee stammt offenbar aus der Bekanntschaft mit Händels Oratorien; sie konnte eine Bereicherung, wenn auch nicht nach der dramatischen, so doch nach

der musikalischen Seite hin bedeuten (286—287). Eine didaktisch-ethische Bestimmung des Dramas anerkennt Krause nur in bedingtem Maße (281). Seiner Dramaturgie der Oper kann alles in allem eine gewisse Bedeutung nicht abgesprochen werden (280).

Bei J. Joachim Quantz, dem Flötenmeister Friedrichs des Großen, tritt zwar das Grobsinnliche der Affektenlehre noch deutlich zutage. Der Affekt ist ihm der Realerzeuger der Tonfolgen, die ihn ihrerseits wieder dem Ausführenden und Hörer übermitteln. Auch die Vorgänge des Sicheinlebens hält Quantz durchaus für solche des Realgefühls. Der Spieler müsse sich »so zu sagen bey jedem Tacte in einen anderen Affect setzen und sich bald traurig, bald lustig, bald ernsthaft usw. stellen können«. Sogar äußerlich dürfe er seine Ergriffenheit zeigen. Doch schränkt Quantz die Zahl der musikalisch ausdrückbaren Affekte ein. Er trifft eine sehr vorsichtige Auswahl etwa derjenigen allgemeinen Stimmungen, die auch die neuere Ästhetik als der Musik zugänglich erachtet. So zeigt sich bei ihm schließlich die Umdeutung des Begriffes Affektenmalen in »frei ausdrücken durch die Mittel der Tonkunst selbst« deutlich und klar vollzogen. — Noch mehr hat man bei C. Ph. Emanuel Bach den Eindruck, sich trotz aller noch bestehenden Gebundenheit an Vorurteile der Zeit einem freieren Erfassen des Musikalisch Schönen zu nähern. Mehr und mehr siegt die Meinung, daß die Musik auf sich selbst gestellt ist und keines Modelles bedarf, daß sie mit dem seelischen Leben in engster Verbindung steht, die durch die den Tonreihen selbst einwohnenden Eigenschaften hergestellt wird (153—155).

Herder untersucht nicht zuerst das Objekt sondern die Psyche des ästhetischen Einlebens. Seine Bedeutung beruht nicht zum wenigsten auf diesem psychologischen Subjektivismus. Es spricht aus ihm nicht die ruhige Logik des Ästhetikers, der sich an den Verstand wendet, sondern die leidenschaftliche Ergriffenheit des Predigers, der durch die Glut seines Gefühls und die Kraft der eigenen Überzeugtheit mit sich fortreißt (175—176). Im »Kritischen Wäldchen«, 1769, kehrt er zur frühen Theorie Rousseaus zurück. Er hält die Musik für die Sprache der Affekte oder für die Nachahmung der ihnen eigenen Stimmodulationen (179). Von diesem Standpunkt aus untersucht er den Einzelton und verirrt sicht dabei zu einer einseitigen Hervorhebung des gefühlsmäßigen Momentes (176). Unter Berufung auf Burke nimmt er eine angenehme Wirkung dann an, wenn »der Ton die Nerve in ihren Fasern homogen und also harmonisch berührt und durchwaltet« (177—179). Jede Beziehung der Harmonie zum Gefühl bestreitet er. Die Harmonie könne so wenig Grundbegriff der Musik sein wie Zusammensetzung das Wesen des Körpers. Für ihn ist die Lehre Rameaus nur eine trockene, einseitige, unfruchtbare Erfahrung (179—180). Rameau wisse vom Wesentlichen der Musik, vom ursprünglichen Ton und aller Melodie nichts (177).

Trotzdem entnimmt Herder dem geschichtlichen Verlaufe das richtige Moment, daß die Vokalmusik seiner Zeit nicht mehr allein erhöhter Sprachakzent sein könne. Er gibt zu, daß hier noch etwas anderes wirke: »Der Gesang,« sagt er, »ist noch immer Sprache. Diese müssen die Menschen (aber) erst ... vergessen, um Ton als Ton und Tonfolge als solche zu cultiviren; von dem Augenblick an wäre der Schritt gethan zur Tonkunst.« Mit Begeisterung preist Herder in diesem Zusammenhang die Musik als Kunst des Gefühls. Er vernimmt in ihr Töne, die »die Seele berühren und tausend neue, verschiedene, aber innige, unmittelbare Empfindungen geben, Töne, die das unmittelbarste Instrument auf die Seele sind« und die Welt eines neuen Gefühls eröffnen (180—181).

Aber auch in seiner Erläuterung der Instrumentalmusik befreit sich Herder schließlich von der älteren Affektenlehre und ihrem Mangel an Verständnis (181).

Er betont die Bedeutungslosigkeit der Mathematik und Physik für die Ästhetik der Töne. Es sei unmöglich, aus bloßen Verhältnissen und Proportionen das wahre, erste, ursprüngliche Vergnügen des Ohres zu erklären (177). Herder selbst wurde durch gute Instrumentalmusik tief ergriffen und kannte eine ihrer Grundeigenschaften — die (begriffliche) Unbestimmtheit: »Musik als solche ... erregt eine Folge inniger Empfindungen; wahr, aber nicht deutlich, nicht anschauend, nur äußerst dunkel. Du warest, Jüngling, in ihrem dunkeln Hörsaale: sie klagte, sie seufzete, sie stürmte, sie jauchzete; du fühltest Alles, ... aber worüber wars, daß sie und du mit ihr klagtest, seufzetest, jauchzetest, stürmtest? Kein Schatte von Anschauung; Alles regte sich nur im dunkelsten Abgrunde deiner Seele, wie ein lebender Wind die Tiefe des Oceans erreget.«

Herder sucht nach einem angemessenen menschlichen Ausdruck dessen, was die Tonkunst »nur so undeutlich« sagt. Seine Antwort kann an Gedanken Richard Wagners erinnern. Die Sprache erscheint ihm nicht nur deutlicher sondern gar zu deutlich: »Da diese willkürlich, da sie mit der Natur der Empfindungen also nicht so innig verbunden ist, so wird sie zwar aufklären, aber nicht verstärken.... Sollte es also keinen natürlichen menschlichen Ausdruck der Leidenschaft geben, der so unmittelbar und unwillkürlich sey als Accent, als Ton selbst? Allerdings! Ausdruck im Körper, in Mine, in Stellung, in Bewegung...; wie sich in diesen die Seele so natürlich und ganz äußert — welch ein Ausdruck! welche Würkung! ... Und wenn nun jede dieser Bewegungen und Handlungen alle Linien und Gestalten ... des Schönen vereinigte, ... und in jeder alle Kraft der Leidenschaft ... sichtbar ausdrückte ...? Und wenn nun die Musik in ihren Tönen jede derselben allmächtig und alles erfüllend begleitete und verstärkte? und nichts über Einander herrscht und Alles eins wird ..., welcher Eindruck!« (182—183).

Durch die klassische deutsche Musik wurde Herder immer mehr in der idealistischen Auffassung des Musikalisch-Schönen bestärkt. Dreißig Jahre später schrieb er die »Kalligone«, 1800, die sich mit Kants »Kritik der Urtheilskraft« auseinandersetzt. Rameaus Theorie des zusammengesetzten Tones und die daraus entspringende Begründung der Harmonie nimmt Herder jetzt an. Auch bringt er dem Verhältnis von Harmonie und Melodie mehr Verständnis entgegen. Er erkennt die Analogie zwischen Tonbewegungen und psychischen Vorgängen, hält aber die Nachahmungslehre der Franzosen gar nicht mehr für einer Widerlegung wert. Vor allem seine — richtige — Ableitung der neueren Musik aus Tanz und (Volks-) Lied beweist die in ihm herangereifte Einsicht, daß die Musik auf einer nur ihr eigenen, nicht von der Sprache entlehnten Rhythmik, Dynamik und Bestimmung der Tonhöhenverhältnisse beruht (183—185).

Von der Oper im besonderen ist bei Herder auffallenderweise gar nicht die Rede. Dagegen hat er für die Verbindung der Musik mit dem Tanze immer noch eine Vorliebe. In der Vokalmusik sieht er nicht eine durch Begriffe mit bewußter Absichtlichkeit vermitteite Nachahmung, sondern eben nur die allgemeine Sprache, in welche Gefühlsvorgänge der Dichtung eingegangen sind. Daneben anerkennt er auch die »malende« Musik und hat Sinn für die »spielende scherzhafte«. Die Instrumentalmusik ist ihm nunmehr eine Kunst für sich, losgelöst von allem Gedanklichen, das zu bezeichnen uns die Rede gegeben. Wort und Gebärde werden jetzt als »lästige Begleiter« abgelehnt: »Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zur Kunst ihrer Art gebildet. Pan, der auf seinem Schilfrohr die Echo rief, und keine Worte, keine Gebehrden dazu brauchte. ... Empfindungen stammelt sie nur und drückt in ihnen mehr aus das, was sie nicht, als was sie saget ... Eine schwätzende Empfindung wird unerträglich. ... Töne dürfen sich

verfolgen und überjagen, einander widersprechen und wiederholen, das Fliehen und Wiederkommen dieser zauberischen Luftgeister ist eben das Wesen der Kunst, die durch Schwingung wirket. ... Orpheus durch die Sprache seines Saitenspiels bewegte den Orkus; Worten eines Sterblichen hätten die Eumeniden nicht gehorchet« (185—186). — Herder hat zwar als Musikästhetiker im ganzen keine neuen, tieferen Wahrheiten gebracht (175). Seine Bedeutung darf hier nicht in Vergleich gestellt werden mit seinem Schaffen auf anderen Gebieten des Geisteslebens. Darum konnte er aber doch Einsichten zutage fördern, die auch der nachfolgenden Generation noch mancherlei Anregung und Belehrung boten (186).

J. J. W. Heinse wäre der Mann gewesen, eine systematische Musikästhetik zu schreiben (186—187). In scharfer Fehde wendet er sich gegen den jüngeren Rousseau und auch gegen den gemäßigten Rationalismus, reiht sich geschichtlich der französischen Emanzipation an wie sie sich in Blainville, Bâton und Laugier verkörpert, steht aber gedanklich und in der Form auch Hiller, Ruëtz und Herder nahe (200). Wie Herder sieht er in der Mitteilung von Gefühlen auf Grund sinnlicher Darstellung das Wesen der Kunst (187, 191) und bekennt sich zu Baumgartens Lehre vom gefühlsmäßigen Anschauen der Vollkommenheit (188). Dabei bewegt sich sein musikalisches Schönheitsideal in den weitesten Grenzen. An Joh. Seb. Bach geht er zwar achtlos vorüber, weiß nichts von Ph. E. Bach noch von Hasses Oper, beherrscht aber darum doch ein weites Feld der praktischen Musik.

In seiner Meinung über den Ton an sich und seine unmittelbare Einwirkung auf die Seele übernimmt Heinse Herders sensualistische Deutung (189). Auch seine Ästhetik der Harmonie ist darin verfehlt, daß er nur die isolierten Akkorde, besonders die dissonierenden, auf ihre Beziehungen zum Gefühlsleben und auf ihre ästhetische Wirkung prüft und sich nun über die Tatsache täuscht, daß das harmonische Element nicht nur vertikal sondern auch horizontal in der Führung der Stimmen erscheint (434—437). Daneben ist ihm aber der Ton die sinnlichste Darstellung der Seele und gleichsam das wahrste Bild ihres reinen, sich in sich selbst regenden Wesens, das sich eben in den Veränderungen des Tones, der Harmonie, Disharmonie und Melodie zeige (190). Trotz seiner verfehlten Bestimmung der Harmonie in ihrer Isolierung ist er doch vertraut mit der Einheit von Harmonie und Melodie, sieht in der letzteren weiter nichts als »eine empfindbare Harmonie«. Auch kennt er die Tonarten in ihrem »erstaunlichen Reichthum von Ausdruck« (192).

Heinse weiß zwar noch nichts von der ästhetischen Scheinhaftigkeit (199), gehört aber zu denen, die die Ableitung der Musik aus der gehobenen Sprache unbedingt bestreiten. Für ihn ist die Musik »weit höherer Art und tieferer Natur«: Wenn ein Mensch singt, so ist es, als wenn er auf einmal seine Kleider abwürfe und sich im Stande der Natur zeigte, so etwas Inniges, Himmlisches liegt in dem Kontrast von abgemessenen Tönen. Die gewöhnliche Aussprache scheint eher ein armseliges Überbleibsel, ein Ruin, ein Aschenhäufchen von der Melodie als deren Wurzel oder Quelle zu seyn. Vortreffliche Musik ist vollkommen reine Natur, die gewöhnliche Aussprache Konvenienz. ... Die Hauptquelle der Musik liegt also im Herzen und ... nicht in der Aussprache. Der Komponist ist mehr Schöpfer als irgend ein anderer Künstler (192—193), denn Harmonie und Melodie haben überhaupt kein Modell (190), sind nicht mehr die Äußerung eines natürlichen Affekts, sind nicht mehr »wahr«, und gehen damit den Menschen, sowenig Gewisses auch in ihnen herrscht, doch über angebliche Wahrheit (191). Auch der stärkste musikalische Ausdruck läßt sich mit der höchsten Schönheit der Harmonie und Melodie vereinen, ja, die Musik wirkt so weit mehr, als wenn man sie zum Schrei der Natur oder zur bloß erhöhten Deklamation der Worte heruntersetzen wollte (195). Dem Sinn der Worte steht sie so frei gegenüber, daß zwei gleich vortreffliche

Meister zu denselben Worten stets verschiedene Musik machen werden, auch wenn die Worte die bestimmteste Leidenschaft enthalten (190). Musik herrscht gerade dort, wo sie sagt, was die Sprache nicht vermag oder wo die Sprache zu augenblicklich ist (191, 197). Die Schönheit ihrer Melodie drückt das höchste Ideal edlen, freien Lebens aus (194). Sie ist eine Kunst, die hauptsächlich das Innere, Unsinnliche weit umher für das Ohr in die Lüfte verbreitet ... (197). Sie vermag sich aber auch an wirkliche Bewegungsvorgänge anzulehnen (194) und so alles Leben in der Natur, das sich durch merkliche Bewegung äußert, wiederzugeben wie es ihr anderseits nicht versagt ist, auch ihren Gegensatz, das Stillschweigen und den Tod, anzudeuten (197). Gewiß gibt es Musik, die nichts anderes ist als eine Ergötzung der Phantasie (198), ein bloßes Ohrenspiel (429). Die Werke der Meister aber erschüttern das Herz mit unbestimmten Gefühlen und Ahndungen von Leidenschaften (198). Das Genie schafft sie nach unbekannten Regeln, ohne selbst zu wissen warum. Die musikalische Wissenschaft ist hier an ihren Tiefen angelangt (199).

Bei seiner Stellungnahme zu den Problemen der Oper macht Heinse dem Chor gegenüber das Prinzip der Natürlichkeit geltend (385—386). Seinen Ausführungen über das Rezitativ und die Arie wird sein durchaus italienischer Standpunkt und die mangelnde Kenntnis der französischen Oper verhängnisvoll (428—429). Die »ungeheuren« Orchester stellt er dem Chor der Griechen an die Seite. Das Unzulängliche dieses Vergleiches fühlt er aber sogleich selbst (427—428). Die begleitende Instrumentalmusik ist ihm ja doch »das Meer und die Luft, worin (die Menschenstimme) schwimmt und ihre Fittige schlägt« (198). Im Hinblick auf das Vorwort zu Alceste wendet er sich gegen Glucks theoretischen Grundirrtum, daß die Poesie nur Zeichnung sein soll und die Musik nur Kolorit und Licht und Schatten. Heinse sieht in der Musik keine bloße Hilfskunst, sie macht ihm in der Oper ein Ganzes für sich aus, dem sich die Worte aber nicht als etwas Fremdes und Verschiedenes vereinigen sondern als etwas Gleichartiges in Melodie und Harmonie (424). Denn schon in dieser ihrer Verbindung mit dem Wort geschweige denn mit den anderen Künsten bleibe die Musik nicht allein mehr den inneren Gesetzen ihrer selbst unterworfen, sondern habe mit den anderen auf ein gemeinsames Ziel zuzustreben, das nur durch allseitiges Nachgeben und Sichineinanderfügen zu erreichen sei.

Feines Verständnis beweist Heinse dem durch dramatische Rücksichten bestimmten organischen Ausbau der geschlossenen Formen (194). Er ahnt, daß sie mehr als einen Stillstand, daß sie auch eine Entwicklung, ein Wachsen, Abnehmen und einen Wechsel der Gefühle zu geben vermögen (196), ist sich klar über Bedeutung, Wesen, Form der Ensembles und Finali (430—431). Obgleich er die Ableitung der Melodie aus der gehobenen Sprache unbedingt zurückweist, verlangt er doch strenge Berücksichtigung des Sprachakzentes und der Tonhöhenverhältnisse in dem Sinne, daß beide in einer höheren Sphäre, eben der der Melodie, aufzugehen haben. Zugleich fordert er Einhaltung des Timbre und Stimmumfanges aller Handelnden. Die Sprache eines großen Monarchen müsse auch in der Musik fühlbar sein, einem rauhen Charakter dürfe man nur geringen Umfang von Tönen geben (194—195).

Wie die moderne Forschung unterscheidet Heinse drei Phasen der italienischen Oper (424—425). Seine Liebe gehört den großen italienischen Reformmeistern, er versteht aber auch Glucks Größe (415, 426—427, 431), bewundert seine rhythmische Potenz, die ihm aus künstlerisch-schauspielerischem Einleben in die Sprache und Deklamation (194), in die Rhythmik der Affekte überhaupt zuströmt (432). Das Gesetz der auf das Ganze sich erstreckenden Einheitlichkeit und der ihr entsprechenden Unterordnung der Teile findet Heinse völlig und bis zur letzten Konsequenz

erst bei dem deutschen Meister durchgeführt (424). Sein Kommentar der letzten Gluckschen Opern kann vielleicht die hervorragendste musikkritische Leistung des Jahrhunderts genannt werden (447). Zweifellos ist er einer der ersten und einflußreichsten germanischen Vertreter der zum konkreten Idealismus hinführenden Auffassung, ein Vorläufer der großen Musikästhetiker des 19. Jahrhunderts (200—201).

J. N. Forkel steht in seinen ästhetischen Meinungen Heinse sehr nahe (201), wenn schon ihm der weite Blick und die ritterliche Objektivität fehlen, so daß er, ausgehend von einer 1775 erschienenen Schrift Riedels, zu einer so ungerechten Verkleinerung Glucks gelangt, wie sie keiner der französischen Gegner gewagt hatte (202—203, 418—420). Forkel wendet sich gegen Glucks gesamte musikalische Charakteristik. Sein Irrtum geht aber über den Einzelfall hinaus, ist allgemein ästhetischer Art. Er sieht nicht ein, daß eine Kunst in ihrer Verbindung mit einer anderen nicht mehr allen Gesetzen ihrer eigensten Natur unterworfen bleiben kann, daß also Musik, der Poesie gesellt, dieser auch in der Verlebendigung und Herausarbeitung der größtmöglichen Anschaulichkeit zu Hilfe zu kommen hat und daß sie das nicht ausschließlich und nicht überall durch nur-musikalische Mittel vermag (204).

Hiezu kommt noch Forkels Überzeugung, Musik könne immer nur einen Affekt auf einmal schildern (205), und sein Verharren im alten Lager in der Frage des Wechsels der Stimmungen. Nach seiner Meinung macht jedes unserer Gefühle »für sich selbst gewissermaßen ein eigenes Wesen aus, dem ein inneres Bestreben anhängt, sich zu erhalten, das heißt, sich durch andere (Gefühle) nicht verdrängen ... zu lassen« (208). Hieraus folgt zunächst das größtmögliche Beharren der musikalisch ausgedrückten Gefühle. Forkel gelangt aber, wieder irregeleitet durch die Affektenlehre, zugleich noch zu dem entgegengesetzten Irrtum. Er hält die künstlerisch dargestellten Affekte für reale und legt ihnen nun dieselben Eigenschaften bei wie denen des Lebens. Daraus ergibt sich für den musikalischen Aufbau eine schlimme Konsequenz, wie sie ähnlich schon Krause gezogen hatte: sind diese Gefühle wirklich reale, dann wird jeder Hörer wünschen, den unangenehmen so bald als möglich angenehme folgen zu lassen. Der Komponist wird daher verbunden sein, die ersten schnell durch die zweiten abzulösen. Forkel hält es in der Tat für den Grundsatz der ganzen musikalischen Kunst, »angenehme« Leidenschaften und Empfindungen zu schildern oder, mit anderen Worten, den Menschen wohlzutun und sie zu ergötzen (207).

Daneben äußert Forkel aber auch tiefgehende, originale Gedanken (202). Er verabscheut die musikalische Nachäffung äußerer, bildlicher Vorstellungen. Jeder musikalische Ausdruck müsse durch die innere Kraft der Kunst, durch den Schwung der Gedanken und durch eigene, diesem Schwung angemessene Führung der Melodie und Harmonie bewirkt werden. Forkel sieht in der Musik zwar eine Sprache aber eine solche der Empfindungen (Gefühle) und nicht der Begriffe, weshalb sie auch nicht den Grad der Deutlichkeit erreichen könne, der dazu gehöre, aus ihr in Worte zu übersetzen (203). Forkel bezeichnet die musikalisch ausgedrückten Gefühle als dunkle, als Teile der Natur, aber unkörperliche, deren Verhältnis zum psychischen Leben, als ihrem Vorbilde gewissermaßen, viel schwieriger aufzudecken sei als das eines Bildes zur Natur, zum Modell. Deshalb dürfe man sich aber nicht abhalten lassen, die Eigenart dieser Gefühle doch zu untersuchen und psychologisch zu entfalten. Das Streben, sie durch Worte zu beschreiben, sei ein ganz berechtigtes: »Wir alle wünschen, den geistigen Dingen (was läßt sich Geistigeres denken als der geordnete musikalische Ausdruck der innigsten Gefühle unseres Herzens?) gleichsam einen Körper zu geben. Wir wollen ihnen gewissermaßen Worte anziehen, daß jene geistigen Bilder dadurch gewisse körperliche Formen

zu erhalten scheinen, nach welchen wir sie auch andern ... begreiflich machen können.« (Durch die Übertragung in Worte erleidet aber der musikalische Gefühlsausdruck als solcher keinerlei Veränderung in seiner Selbständigkeit und Loslösung von der Wirklichkeit.) Mit Recht beruft sich Forkel auf den Idealbegriff Winckelmanns und Moritz' auch für die Musik: »Drückt sie die Empfindungen nicht getreu aus, so ist sie keine Nachahmerin, ... dann sucht sie, wie Apelles, mehrere Schönheiten der Natur zusammen, um eine einzige vollkommene daraus zu bilden; ... bildet mit einem Worte das, was die Mahler Ideale nennen und wird damit statt einer Nachahmerin eine Schöpferin« (206—207).

Sonnenfels in Wien kennzeichnet 1767 und 68 mit ausgezeichnetem Feinsinn Glucks Großtat, führt sie vor allem auf seine Einbildungskraft zurück, die »ungeheuer« sei. Sonnenfels versteht Glucks Selbständigkeit, seine intellektuelle Schärfe, seine im Gegensatz zu den Italienern »charakteristische« Setzart und seine Zusammenfügung der Teile zu einem Ganzen, das in einem so ebenmäßigen Verhältnisse stehe, »daß die Gluckischen Sätze die wohlgestaltesten Körper seyn würden, wofern die Töne sichtbar könnten gemacht werden« (417—418). — Friedrich Justus Riedel, Professor der Philosophie zu Wien, gibt seiner Verehrung für den Meister in einem schon erwähnten, 1775 gedruckten Büchlein Ausdruck, in dem er die wichtigsten Äußerungen seines französischen Gesinnungsgenossen, des Abbé Arnaud, ins Deutsche überträgt und eine kurze Biographie Glucks vorausschickt (418).

Gluck selbst erhebt sich in seinen literarisch-theoretischen Äußerungen nicht eben hoch über das Niveau eines aufgeklärten Objektivisten (338), ist als Ästhetiker nicht dem Fortschritt zugewandt (341). Er bekennt sich zu der realistischen Auffassung des Rousseau (339) und hätte wohl wie La Cépède theoretisch nicht das Ineinander sondern nur das Nacheinander der musikalisch ausgedrückten Affekte zugegeben (360—361). In seinen weltberühmten Vorreden von 1769 und 70 verkennt er das Wesen der Musik und seines eigenen Schaffens dahin, daß er der Musik nur die Aufgabe zuweist, die Poesie zu stützen, indem sie den Ausdruck der Gefühle und das Interesse an den Vorgängen stärke (338). Er geht so weit, das Verdienst der Reinigung der italienischen Oper und die Aufstellung des »nouveau genre« abzulehnen und dem Calzabigi zuzuschreiben, der seiner musikalischen Gestaltungskraft Flügel verliehen habe (339).

Gluck war aber kein Fanatiker, der etwa an eine unmittelbare Übertragung von Affekten durch die Musik glaubte und das Prinzip der Nachahmung übertrieb. Er erkannte die Unbestimmtheit der Musik, nannte sie im Hinblick auf Melodie und Harmonie »eine sehr begrenzte Kunst«. Man werde vergeblich in den Tonkombinationen Merkmale suchen, die ganz bestimmten Affekten entsprechen (340—341). Ausgezeichnet schildert er das Verhältnis des Tondichters zum Vorwurf. Wo dieser nicht mit voller Hingabe intuitiv angeschaut werden könne, also überall, wo ein Einleben in die Handlung und die Charaktere unmöglich sei, da könne die Phantasie des Musikers nicht voll ausschwingen. Die Beziehung zum Wort versteht Gluck jetzt richtiger dahin, daß die Musik mit der Dichtung parallel gehe, nicht aber ihr nachhinke: der Gesang schildert Gefühle und hat sich daher nach ihrem Verlaufe zu richten. Der gemeinsame Ausdruck ist nur so zu erreichen, daß das Gedicht für die Musik, diese aber gleichzeitig für jenes gemacht erscheint (339 bis 340). Was den Tanz betrifft, so fühlte Gluck die Notwendigkeit seiner organischen Einfügung (396). In seiner Behandlung des Chores hat er wohl unbewußt die von La Cépède aufgestellten Normen befolgt, hat unter dem Zwange einer Anschauung geschaffen, über die er sich theoretisch nicht recht klar geworden ist. Jedenfalls ist, was La Cépède als allgemeines Gesetz angibt, in seinen Opern nachzuweisen,

nämlich die Beibehaltung einer Grundstimmung, der Mangel an Untertönen und an energischer Kontrastierung in der Chorbehandlung (394).

In den musikästhetischen Reflexionen der Philosophen Heydenreich und J. J. Engel ist ein Fortschritt gegenüber dem zuvor Erreichten kaum gegeben (228—231). — Christian Gottfried Körner, der Vater des Dichters, nennt das Gefühl der Begeisterung, das der Künstler erweckt, seiner Natur nach dunkel und unbestimmt, findet aber doch in den Bewegungen des Klanges eine bestimmte Bedeutung, wenn auch in beschränktem Maße, gegeben: Ist die Musik auch darin ärmer als die anderen Künste, daß sie nichts Bestimmtes der äußeren Welt geben kann, so bleibt ihr doch ... Bestimmtheit genug. Sicherlich kann sie — ähnlich der Gebärde — Freude und Schmerz in allen Abstufungen versinnlichen, besitzt also — richtig verstanden — deutliche Zeichen, um einen bestimmten Zustand anzudeuten, und damit ist die Möglichkeit einer Charakterdarstellung gegeben (223—224).

Schiller glaubt Empfindungen (Gefühle) nicht dem Inhalt, sondern nur der Form nach darstellbar. Als diejenige Kunst, die kein anderes Objekt habe als eben diese Form der Empfindungen und die daher die Analogie zwischen dem Verlauf der Gemütsbewegungen und den ihr selbst zur Verfügung stehenden Mitteln studieren müsse, bezeichnet er die Musik: »Der ganze Effect der Musik (als schöner, nicht bloß angenehmer Kunst) (besteht) darin, die inneren Bewegungen des Gemüths durch analogische äußere zu ... versinnlichen. Da nun jene inneren Bewegungen (als menschliche Natur) nach strengen Gesetzen der Nothwendigkeit vor sich gehen, so geht diese Nothwendigkeit und Bestimmtheit auch auf die äußeren Bewegungen, wodurch sie ausgedrückt werden, über« (227).

Diese formalistisch-naturalistisch anmutende Auffassung, die den musikalischen Aufbau von dem Ablauf der Gefühle im wirklichen Leben abhängig macht und diesem letzteren eine Gebundenheit zuspricht, die er nicht besitzt, findet aber ihre inhaltliche Ergänzung in der Feststellung, daß Musik in ihrer höchsten Bedeutung Gestalt werde, d. h. wie eine Gestalt der Plastik und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirke (225), da vermittels eines symbolischen Akts die gemeinen Naturphänomene des Schalles an der ästhetischen Würde der Menschennatur teilnehmen, wodurch der Tonsetzer aus einem Bildner gemeiner Natur zum wahrhaften Seelenmaler werde: »Er tritt aus dem Reich der Willkühr in das Reich der Nothwendigkeit ein und darf sich ... dem Dichter, der den inneren (Menschen) zu seinem Object macht, getrost an die Seite stellen.« Doch kann der Musiker nicht wie der Dichter der Einbildungskraft durch den (begrifflichen) Inhalt eine bestimmte Richtung geben, sondern ist darauf beschränkt, »das Gemüth zu einer gewissen Empfindungsart, zur Aufnahme gewisser Ideen zu stimmen, wobei er es dem Zuhörer überlassen muß, einen (begrifflichen) Inhalt dazu zu finden« (227).

Wackenroder ist zunächst Dichter und gibt als solcher subjektive Eindrücke wieder (209). Er ist aber auch Denker (215), hält die Wissenschaft der musikalischen Theorie für unentbehrlich (217), steht unter dem Einfluß von Sturm und Drang, von Herder und Heinse (210) und erhebt sich als Ästhetiker zu einer Lehre, die zu den tiefstdurchdachten des Jahrhunderts gehört (215). Wie Forkel überspannt er zwar sein Prinzip durch das Außerachtlassen der Beziehungen der Musik zur Poesie und der dadurch bedingten besonderen Gesetze (210). Er neigt dazu, das Wort überhaupt, sei es in Prosa oder gebundener Rede, der Musik gegenüber als etwas der Realität Verhaftetes anzusehen, wodurch sie an hoher Idealität einbüße. Diese Meinung verlegt ihm den Weg zum Verständnis des Liedes und der Oper und macht ihn überdies der absoluten Musik gegenüber insofern befangen, als er ihre charakterisierende und malende Fähigkeit verschweigen muß (210, 212).

Auch ist er noch nicht zum völligen Verständnis der Scheinhaftigkeit der musikalisch ausgedrückten Gefühle vorgedrungen (222), wie er auch die Entstehung der Musik auf das Bedürfnis, sich realer Affekte zu entäußern, zurückführt (217).

Trotzdem weiß Wackenroder den realen, dem Schaffen vorausgehenden Gefühlsprozeß vom Schaffen selbst zu sondern. Er tritt hier in Gegensatz zu Heinse und nähert sich der später von Hegel und Hanslick vorgenommenen Scheidung an, kann es verstehen, daß der Spieler Guido Reni sanfte heilige Bilder und Albrecht Dürer beim Zanken seines bösen Weibes seelenvolle Kunstwerke schuf: Wackenroder will die »unbegreifliche Schöpfungskraft« durchaus von der rezeptiven Phantasie geschieden wissen, sieht in ihr etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres (216). Das Sinnliche als Selbstzweck verwirft er, nennt es aber die kräftigste, eindringlichste und menschlichste Sprache, worin das Erhabenste, Edle und Schöne zu uns reden. In diesem Sinne findet er schon im Einzelton und Akkord »schöne Empfindungen«, ja eine »herrliche, empfindungsvolle Poesie« gegeben (218).

Wie Herder und Heinse bestimmt Wackenroder die Eigenart der Musik als unmittelbare Aussprache unbestimmter Gefühle. Die Instrumentalmusik ist ihm das unbegreiflich hohe Wesen, die Musik katexochen. Nur sie scheint ihm wahrhaft frei, frei von allen Berührungen mit dem — gehaßten — Leben (210): eine Sprache, die kein Mensch je geredet, deren Heimat niemand kennt, und die jeden bis in die innersten Nerven ergreift (217); eine Sprache, in der die inneren Schwingungen unserer Herzensfibern, ... wenn sie die Sprache der Worte ... zersprengen, ... wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervorgehen und als Engelgestalten ihre Auferstehung feiern (218). Mehr als jede andere Kunst, das Drama nicht ausgenommen, ist die Musik befähigt, jene wahnsinnige Willkür wiederzugeben, womit in der Seele des Menschen Freude und Schmerz, Natur und Erzwungenheit, Unschuld und Wildheit, Scherz und Schauer sich befreunden und oft plötzlich die Hände bieten, jenes Seelenmysterium von so dunkler, geheimnisreicher, ergreifender Bedeutsamkeit (221—222).

Alle Kunst wirkt auf Wackenroder um so mächtiger und setzt alle Kräfte seines Wesens um so allgemeiner in Aufruhr, je dunkler und mysteriöser ihre Sprache ist (213). Er weiß, daß vor allem der unsagbare Gehalt aller Musik nicht so sehr der Sphäre des bewußten als der des unbewußten Seelenlebens angehört (218), dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemütes: Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in fremdem Stoff; — die Tonkunst strömt ihn uns selber vor. Sie greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an — und die Saiten unseres Herzens erklingen. ... Aber in diesen Wellen strömt recht eigentlich nur das reine, formlose Wesen, der Gang und die Farbe, und auch vornehmlich der tausendfältige Übergang der Empfindungen; die idealische, engelreine Kunst weiß in ihrer Unschuld weder den Ursprung, noch das Ziel ihrer Regungen, kennt nicht den Zusammenhang ihrer Gefühle mit der wirklichen Welt (218—219). (Daher ist es unmöglich, diese Gefühle begrifflich zu fassen. Die Deutungen müssen immer voneinander abweichen und können in ihrer Verschiedenheit doch gleich berechtigt sein): Und eben diese frevelhafte Unschuld, diese furchtbare, orakelmäßig-zweideutige Dunkelheit macht die Tonkunst recht eigentlich zu einer Gottheit für menschliche Herzen (220). Es werden uns in ihr nicht Fragen beantwortet und nicht Geheimnisse gelöst. Aber statt aller (begrifflichen) Antwort und Offenbarung werden uns luftige, schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht wie, ... wir begrüßen und umarmen fremde Geisterwesen, ... und unser Geist wird gesund durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und er-

habener sind. Daher tauchen wir gern tief unter in den heiligen, kühlenden Quell der Töne, aus dem uns eine allgemeine freudige Versöhnung zufließt, ziehen uns still zurück in das Land der Musik, ... wo alle unsere Zweifel und Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren. ... Wohl dem, der ... sich den sanften und mächtigen Zügen der Sehnsucht ergibt, welche den Geist ausdehnen und zu einem schönen Glauben erheben. Nur ein solcher ist der Weg zur allgemeinen, umfassenden Liebe, und nur durch solche Liebe gelangen wir in die Nähe göttlicher Seligkeit (215).

Mit bewundernswertem Feingefühl unterscheidet Wackenroder zwei Arten Musik zu hören. Die erste besteht in vollkommen passiver Hingabe, die zweite in der gleichzeitigen Betätigung der Phantasie. Bald ist seine ewig bewegliche Seele ganz ein Spiel der Töne, es ist ihm, als wenn sie losgebunden vom Körper wäre und freier umherzitterte, oder auch als wäre sein Körper mit zur Seele geworden, so frei und leicht wird sein ganzes Wesen von den schönen Harmonien umschlungen, und die feinsten Falten und Biegungen der Töne drücken sich in seiner weichen Seele ab. Bald wieder kommt es ihm so vor, als sähe er einen munteren Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heiteren Wiese tanzen. Ja, manche Stellen in der Musik werden ihm so klar und eindringlich, daß die Töne ihm Worte zu sein scheinen. Mit offenbarer Hindeutung auf die Allegri Mozartscher Symphonien und Beethovenscher Sonaten schildert er, wie diese Tonstücke in ihm mannigfaltige Gefühle erregen, die wiederum in entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken sich umsetzen (213). Er schildert die wunderbaren, wimmelnden Heerscharen der Phantasie, die die Töne mit magischen Bildern bevölkern und die formlosen Regungen in bestimmte Gestalten menschlicher Affekte verwandeln, welche wie gaukelnde Bilder eines magischen Blendwerks unseren Sinnen vorüberziehen. Wackenroder bleibt sich aber dessen bewußt, daß diese Zutaten der Phantasie rein subjektiv sind, und sich daher bei jedem Hörer anders gestalten können (220). Mit hellseherischer Kraft ahnt er den letzten Beethoven, ja Chopin und Schumann (221). Er führt die Gedanken der Sturm- und Drangperiode weiter, verarbeitet, vertieft und klärt sie, erschließt darüber hinaus Wahrheiten, die erst Hegel und Schopenhauer, ja zu einem Teil erst Hanslick wiederfinden sollten, und wird so zu einem wichtigen, nicht zu übergehenden Gliede in der Entwicklung unserer Wissenschaft (222).

Goldschmidt will mit seinem Buche den Nachweis erbringen, daß das 18. Jahrhundert wie für die allgemeine Ästhetik so auch für die Musikästhetik im besonderen grundlegend war (10), daß es vor allem für das historische Verständnis der Musikästhetik des 19. Jahrhunderts die unentbehrliche Voraussetzung bildet (222, 261). Dieser Nachweis ist ihm dem vollen Umfange nach geglückt. Es kann zwar nicht gesagt werden, daß es ihm gelungen ist, Übersichtlichkeit und leichte Lesbarkeit zu erreichen. Allzu ausführlich scheint seine Kritik der Kritiken von La Cépède (347—398), Ginguené (399—412) und Heinse (422—447) geraten zu sein. Die Zweiteilung des Ganzen stellt sich vom Standpunkt des Ästhetikers aus kaum als ein Vorzug dar, da sie die einzelnen Charakterbilder zerreißt und ihre nachträgliche mühsame Wiederzusammenfügung notwendig macht. Auch darf füglich bezweifelt werden, ob Goldschmidt gut daran getan hat, die nationalen Entwicklungsreihen zu mischen anstatt jede einzelne als abgeschlossenes Ganzes zu behandeln.

Von größerer Bedeutung ist Goldschmidts Stellung zur modernen wissenschaftlichen Ästhetik im engeren Sinn, wie sie bei seiner schon erwähnten Auseinandersetzung mit Lipps und bei seiner Würdigung Herders zutage tritt. Er verzichtet darauf, Herders Verhältnis zu Kant zu berühren (183), geht also gerade an dieser entscheidenden Stelle einer Entscheidung aus dem Wege. Dieser Verzicht würde bei einem

Geschichtsschreiber der modernen Musikästhetik die Selbstentwertung bedeuten. Bei Goldschmidt dagegen fällt er weniger ins Gewicht, da es sich bei ihm im wesentlichen um die noch vorwissenschaftliche Ästhetik denkender Kenner und Musiker handelt. Obgleich er an Kant nicht herantritt, ist und bleibt er doch einer der wenigen Musikhistoriker von Bedeutung, die es heute wagen, sich mit Entschiedenheit vor aller Welt auf den Standpunkt des konkreten Idealismus zu stellen, sich dessen Grundgedanken voll zu eigen zu machen und so den festen Punkt zu gewinnen, von dem aus allein die geschichtliche Entwicklung aller Ästhetik überschaut werden kann. Goldschmidts Arbeit bleibt zwar selbstverständlich wie jede andere ihrer Art weiterer Ergänzungen bedürftig. Darum hat er aber doch erreicht, was er als sein Ziel bezeichnet, hat »zur Klärung der strittigen Fragen beigetragen (und) sogar eine höhere Warte der Betrachtung« eröffnet. Die Geschichte der Musikästhetik ist durch ihn um einen ihrer wichtigsten, nicht zum wenigsten durch deutsche Geistesarbeit bestimmten Abschnitte bereichert worden. Ja, er darf von sich sagen, daß es ihm gelungen ist, die Geschichte und die Ästhetik der Musik, die sich so lange verständnislos gegenüberstanden, in der Bewältigung eines beiden gemeinsamen Problems zu vereinen und zu versöhnen. Daher haben beide Grund, ihm für seine Leistung dankbar zu sein.

Ulm. Paul Moos.

Bruno Voelcker, Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. (Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. 29.) Leipzig, Leopold Voß, 1916. 8°.

Wir haben noch keine Theaterwissenschaft, da wir es bisher weder zu einer wissenschaftlichen Theatergeschichte noch zu einer wissenschaftlichen Bühnentheorie und Bühnenästhetik gebracht haben. Die Ursache davon ist wohl darin zu suchen, daß man bis vor dreißig Jahren das Wesen der Bühnenkunst nicht erfaßt hatte, beziehungsweise die Schauspielkunst (als Kunst des einzelnen Schauspielers) für die Bühnenkunst ansah. Dann kam, mit den Meiningern, Bayreuth, den Naturalisten und Gordon Craigh das Wort: »Bühnenkunst ist Raumkunst« in Schwang und ihr Wesen wurde aus der Dekoration her erklärt und erweitert. Aber die Bühnenkunst ist weder Schauspielkunst noch Raumkunst, weder Wortkunst noch Bildkunst, sie ist kein Zweig der Literatur, ist nicht implizite in der Dichtung enthalten (W. Flemming, in dieser Zeitschr. XI, 154) noch selbstherrlich völlig losgelöst von ihr. Die Bühnenkunst ist keine von allen diesen Künsten, aber sie umfaßt sie alle. Sie ist eben Bühnenkunst, ist als solche noch nirgends zureichend definiert, da ihr Wesen aus den Teilkünsten her noch nicht ästhetisch und historisch erforscht ist. Wenn wir Bühnenpraktiker hungrig nach Belehrung über das Wesen unserer Kunst fragen, so finden wir bei keinem wissenschaftlich ernsten Ästhetiker Aufklärung. Sie alle behandeln die Bühnenkunst nur im Vorübereilen, sie drücken sich um dieses freilich schwierigste Problem einer Kunstlehre herum, denn die Bühnenkunst will in keines ihrer Systeme passen; weder in die Einteilung der bildenden und musischen Künste Wundts, noch in die traditionellen Raum- und Zeitkünste, noch in die mittelbaren und unmittelbaren von Lipps, und selbst wenn Schmarsow wie Herder und Richard Wagner in der mimischen Kunst die Wurzeln aller anderen sieht, so kommt doch keiner der Theoretiker zu einer befriedigenden Analyse und Definition dieser problematischen Mischkunst. Allein der Punkt, von welchem aus diese eigentümliche Welt für die Erklärung zu packen ist, wurde schon gefunden. Er liegt in dem Schaffen des Dirigenten der vereinigten Teilkünste, des Inszenators,

oder, wie seine schiefen Namen gewöhnlich heißen: des Regisseurs oder Spielleiters. Mit ihm ist der Schlüssel zur Bühnenästhetik wie zur wissenschaftlichen Theatergeschichte gegeben.

Die Theatergeschichte als Inszenierungsgeschichte ist natürlich noch viel jünger als die Entdeckung des Inszenators. Lassen wir die schon lange philologisch fundierte antike und die noch, wie die deutsche, unentwickelte Theatergeschichte des Auslands außer Spiel, so können wir die deutsche Bühnengeschichte erst vom neuen Jahrhundert an und hier nur in tastenden Versuchen rechnen. Die Arbeiten Albert Kösters, einstweilen noch mehr im Seminar als in der Öffentlichkeit, Petersens Schiller und einige Arbeiten der Herrmannschen Schule sind die ersten Pioniere. Für die Methodik der Bühnengeschichte suchten endlich Max Herrmanns »Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance« (Berlin, Weidmann, 1914) ein Paradigma aufzustellen.

Bisher hatten wir ja nur zwei theatergeschichtliche Werke von grundlegender Bedeutung. Eduard Devrients »Geschichte der deutschen Schauspielkunst« und Max Martersteigs »Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert«. Devrient sammelte und sichtete vor allem den vielen bis dahin brachliegenden Stoff und baute aus früheren lokalen Geschichten, Akten, Briefen, Memoiren, Kritiken und dergleichen sein Geschichtsgebäude auf. Diese Historie mußte vorerst die äußeren Tatsachen und Zustände in eine geschichtliche Abfolge stellen. Devrient schenkte seinem Stande die erste Zunftgeschichte, welche ihrer Absicht nach zuvörderst pragmatische, politische Theatergeschichte war. Das Theater als Kulturorgan, als das Auge, welches das Leben der Nation spiegelt, zu schildern, war Martersteigs Aufgabe. Er stellte auf Grundlage der Taineschen Milieutheorie das Theater in die Gesamtkultur des deutschen Lebens im 19. Jahrhundert hinein, zeigte, wie fein und heftig die Bühne auf alle politischen und wirtschaftlichen Veränderungen und Bewegungen, auf die Philosophie, Dichtung, Malerei und Musik ihrer Zeit reagiert. Er zeigte, daß die Bühne ein lebendiges, sehr nervös empfindliches Glied am Kulturkörper des Volkes sei. Er gab uns die kulturelle Theatergeschichte, die soziologische Dramaturgie, wie er selbst sie nennt. Auf diesen beiden Grundpfeilern die eigentlichste Geschichte der Bühne, die Entwicklung des i n n e r e n Wesens der Bühnenkunst darzustellen, ist jetzt die Aufgabe der jungen Theaterwissenschaft. Diese hat uns die Theatervorstellungen der verschiedenen Zeiten zu rekonstruieren, ihre räumlichen, zeitlichen und künstlerischen Bedingungen und Gesetze zu erforschen und in den Zusammenhang der genetischen Entwicklung dieser Bedingungen und Gesetze zu stellen.

Die Bühnengeschichte geht darum von der Dichtung, die gespielt wurde, und vom Raum, in welchem sie gespielt wurde, aus. Herrmann gibt als Beispiel die bühnliche Rekonstruktion einer Aufführung von Hans Sachsens »Der hürnen Seyfried«, welchen er als meistersingerlicher Regisseur an dem Orte der Aufführung, in der Nürnberger Marthakirche, darstellt. An Ort und Stelle, an Hand der Baupläne und Bilder, fragt er sich: Welchen Raum brauchte dieses Drama? Wo konnte man auftreten, wo abgehen, wo sitzen, wo »hinten Stroh verprennen« usw.? Überall muß dabei die dramatische Möglichkeit gewahrt werden, immer das szenische Arrangement mit dem Texte stimmen. Nach vielen Versuchen gelingt es, alle Szenen passen zwanglos auf die aus dem Dialog und den Bühnenanweisungen wiederhergestellte Szenerie. Es vollendet den Beweis, daß auch andere meistersingerliche Dramen sich gleich gut dahin fügen. Also muß die von den Meistersingern gebrauchte Bühne dort gestanden und so ausgesehen haben. Dann wird aus dem Dialog, den Bühnenanweisungen und Trachtenbüchern auch das Kostüm wiederhergestellt. Und endlich — das schwerste! — muß die Art, wie die Schauspieler des Hans Sachs sprachen,

wie sie deklamierten und agierten, mit allem Rüstzeug der Philologie, Psychologie, Kunst- und Kulturgeschichte aus den genannten unmittelbaren und allen möglichen mittelbaren Quellen durch eine ganz raffinierte Feinfühligkeit und Eifrigkeit wieder lebendig gemacht werden. So hat sich Herrmann eine Art Regiebuch für Bühne, Dekoration, Requisiten, Kostüme, Stellungen, Gesten, Sprache u. a. aus der Aufführung des »hürnen Seyfried« von 1577 hergestellt, welches ihm in allem Wesentlichen ein richtiges Bild jener Aufführung bieten mußte. Jetzt erst konnten und könnten für diese und andere Aufgaben noch Bilder, Briefe, Schilderungen, Kritiken und dergleichen als Bestätigungen und Streiflichtbringer herangeholt werden.

Da hätten wir also die Inszenierung in allen ihren Teilen in der Hand. Fehlt leider nur das geistige Band, das Lebendige, künstlerisch Wirkende und daraus erst ästhetisch zu Bestimmende der rekonstruierten Aufführung: die praktische Probe auf das theoretische Exempel. — Herrmann verlangt für diesen Zweck, daß der Forscher den papierenen Ermittlungen dadurch zum Leben verhilft, daß er sie »in die Praxis der eigenen Stimme, des eigenen Leibes, der eigenen Seele überträgt und so in unwillkürlicher Ergänzung der lückenhaften Überlieferung das blutvolle Gesamtbild herstellt«, kurz, daß der Historiker »zum Zwecke der Neuschöpfung des Verlorenen sich in den alten Dichterregisseur verwandelt«. Ich hake an einem Mißverständnis Herrmanns ein. Wenn der Historiker das Regiebuch in die Praxis des eigenen Körpers, der eigenen Seele überträgt, so wird er zum Schauspieler des Werkes, und zwar zum Schauspieler, welcher sich beständig von einer Rolle in die andere verwandelt, der immer Sprecher und niemals miterlebender und mitspielender Partner ist. Er erfüllt zwar die einzelnen Rollen, solange sie sprechen, nie aber das Ensemble mit seinem Leben. Er verwandelt sich also nicht in den Schöpfer des Ensembles, des Gesamtspiels, in den Regisseur oder gar den Dichterregisseur, wie Herrmann es richtig wollte. Diesen letzten Zweck kann der Forscher nur erreichen, indem er nach seinem historischen Regiebuch sein Werk nicht spricht oder spielt, sondern einzig und allein, indem er es inszeniert. Nur als Inszenator kann er seine künstlerische und wissenschaftliche Objektivität bewahren, das Ganze beleben und — kritisch beobachten und analysieren. Und die Gelegenheit, die praktische Probe auf seine Theorie anzustellen, muß dem Theaterwissenschaftler wie jedem anderen Forscher gegeben werden!

Keine Wissenschaft kommt heute mehr ohne das Experiment aus, jede braucht ein Laboratorium für praktische Versuche; auch die empirische Ästhetik, also auch die Bühnenästhetik. Für uns muß das theaterwissenschaftliche Institut ein solches werden. Lange ehe ich noch von Kösters und Herrmanns Arbeit ein Näheres wußte, nur durch das bittere Gefühl der wissenschaftlichen Unzulänglichkeit aller bisherigen theatergeschichtlichen Arbeiten an den Universitäten bedrückt, bin ich 1908 mit dem Ruf nach einer »Universitätskanzel für Bühnenkunst« (Deutsche Theaterzeitschrift 1910, Heft 43—45) hervorgetreten. Allein meine künstlerische Arbeit hinderte mich an der Ausbeutung des Interesses dafür, und als mein Lehrer und Förderer dieses Planes, Jakob Minor, starb, verlor ich auch den Mut. Erst 1913 konnte ich in einem Vortrag vor der Leipziger freien Studentenschaft das Interesse wieder wecken. Die Fachmeinungen standen heftig für und wider. Die »Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände« versuchte sogar (mit Herrn Professor Dinger) mit mehr äußerem Erfolg als ernsten Mitteln, vielleicht durch einen Artikel in der »Szene« (1912, Heft 6) angeregt, in akademischen Ferienkursen zu Jena praktische Bühnenästhetik zu treiben. In Kiel hat gar Herr Professor Eugen Wolff schon ein theaterwissenschaftliches Seminar in bescheidenen Anfängen eingerichtet. Aber jetzt erst (und deshalb setze ich diesen Exkurs hierher) scheinen wir festen

Boden zu gewinnen. Aus Kursen, welche wir in der »Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände« für kriegsbeschädigte Darsteller, welche Regisseure werden wollen, einrichten, soll sich ein theaterwissenschaftliches Institut zur Heranbildung von Inszenatoren, Regisseuren, Schauspielerlehrern, Dramaturgen, Theaterhistorikern und -ästhetikern, Theaterkritikern usw. entwickeln, welches praktische Ausbildung und ästhetische wie geschichtliche Forschung vereinigen soll. Über die Organisation des Institutes zu sprechen, fehlt hier der Raum. Jetzt interessiert uns nur seine Notwendigkeit für die Theaterwissenschaft.

Herrmann sagt: »Daß wir über das Wesen der Theaterkunst in ästhetischer Hinsicht uns noch so wenig oder gar nicht verständigt haben, trägt ebenfalls dazu bei, die Theatergeschichte noch unter der Wissenschaftsstufe zurückzuhalten: haben doch auch Literaturgeschichte, Bildkunst- und Musikgeschichte einen wissenschaftlichen Charakter erst angenommen, seitdem ihre Vertreter den allgemeinen Fragen des künstlerischen Schaffens und Wirkens ihre Aufmerksamkeit gewidmet haben.« Da hat Herrmann nur teilweise recht. Ich glaube kaum, daß selbst im Ausgange des 18. Jahrhunderts so viel »ästhetisch« über das Theater geschrieben wurde als jetzt. Und würden wir es wagen, den Dinger, Bab, Kutscher u. a. zu sagen, ihre Schriften seien unter der Wissenschaftsstufe, so würden sie von uns mit Recht Beweise verlangen. Und die haben wir leider vorerst nur in unserer persönlichen Erfahrung, aber noch nicht in objektivierten Tatsachen. Einer dilettantischen Poetik können wir Gegenbelege aus der Literaturgeschichte, einer ebensolchen Ästhetik der Malerei solche aus der Kunstgeschichte, einer Musiktheorie solche aus der Musikliteratur entgegenstellen. Alle diese ästhetischen Theorien schöpfen aus greifbarem, meist kritisch durchforschtem und beschriebenem Material. Die Diskussionen bewegen sich auf realem Boden. Woraus aber soll der Bühnentheoretiker seine Normen ableiten? Er hat Anekdoten und Essays. Denn was das 18. Jahrhundert und noch Rötscher brachte, sind Abhandlungen zur Kunst des einzelnen Schauspielers, aber nicht zur Bühnenkunst als solcher. Nein! Nicht die Ästhetik hat der Geschichte voranzugehen, sondern umgekehrt: die Ästhetik hat, wenn sie wissenschaftlichen Wert haben soll, sich aus den konkreten Resultaten der Bühnengeschichte und Bühnenpraxis, aus Forschung und Experiment als Ästhetik von unten heraufzuleiten. Normativ sein wollende Essays, diese dilettantischen Allesvergeistler unseres journalistischen Zeitalters, haben wir genug. Aber selbst eine sozusagen wissenschaftliche, aber aprioristische Ästhetik ist für den Praktiker wie für den Historiker wertlos. Was wir brauchen, ist eine genetische und biologische Ästhetik, eine Bühnentheorie, welche aus der Entwicklung und der Analyse die Gesetze der Bühnenkunst ableitet. Und weil wir von dieser keine greifbaren Denkmäler besitzen, müssen diese erst auf induktivem Wege wiederhergestellt werden, muß die Bühnenkunde sich der empirischen Methode, der Praxis bedienen. Für ihre Versuche und Forschungen braucht sie ein wissenschaftlich ausgebildetes und geleitetes Laboratorium. Daß diese praktische Schulung und diese Experimente den Theaterhistorikern und Ästhetikern so vollständig fehlen, das macht ihre Arbeiten so mühselig und tastend, läßt sie Zusammenhänge nicht finden, welche manchmal nur einen Schritt weiter auf ihrem Wege liegen. Ich habe oft bei der Lektüre von Petersen, Herrmann, Dinger u. a. das Gefühl gehabt, daß ihre Resultate von einer ganz anderen Eindringlichkeit gewesen wären, hätten sie nur ihre Probleme mit ein paar eingearbeiteten Studenten und Studentinnen auf einer Probebühne praktisch ausprobieren können.

Da diese Mangelhaftigkeit unseres theaterhistorischen und ästhetischen Rüstzeuges auch Herrmann für alle unsere internen bühnlichen Gebiete schmerzlich fühlbar war, so suchte er in seinen ersten Forschungen eine der Teilkünste des

Theaters zu bearbeiten, welche an schon wissenschaftlich erschlossene Nachbargebiete, an die Kunstgeschichte, Anlehnung suchen konnte. Er untersuchte zunächst die äußeren Bedingungen des Bühnenkunstwerkes: die Bühne und die Bühnenbilder, beziehungsweise die Dramenillustrationen. Herrmann kam in seinen fruchtreichen »Forschungen« zu dem Resultat, daß das Bildermaterial, welches wir von Theateraufführungen des Mittelalters und der Renaissance besitzen, fast niemals ein genaues Bild des tatsächlichen Theaters bietet, sondern meistens nur die Elemente der Bühne, des Theatermäßigen überhaupt, benutzt, um eigene, rein bildkünstlerische Wirkungen zu erzielen. Die philologische Methode mit der bilderkritischen verbunden, bewährte sich ausgezeichnet. Nun griff ein Schüler Herrmanns keck in die theatergeschichtlich ergiebigste Zeit, in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, hinein und setzte sich in der Methode seines Lehrers mit der bürgerlichen Bühne des deutschen Rokoko auseinander.

Bruno Voelckers Buch: »Die Hamlet-Darstellungen Daniel Chodowieckis« bringt uns in der kritischen Bewertung der bildlichen Darstellung von Theaterszenen ein gutes Stück weiter ins reine. In der Einleitung nimmt Voelcker das Resultat seiner Arbeit vorweg und kann deutlich erklären, daß Chodowieckis Hamletkupfer nicht als »reine Bühnenbilder« anzusehen sind, sondern »in eben dem Maße, in dem sie uns als ein Surrogat für photographische Momentaufnahmen erscheinen mögen, sind sie Dramenillustrationen« (ein Terminus Max Herrmanns). Das ist schon sehr viel! Denn darin legt sich auch für das akribe 18. Jahrhundert die theatergeschichtliche Unzuverlässigkeit der vielen Szenenabbildungen an einigen hervorragenden Mustern dar. Voelcker versucht, ganz so wie es Herrmann für das Mittelalter und die Renaissance tat, »eine Sonderung der in den Bildern enthaltenen Theaterelemente von denen der bildenden Kunst« durchzuführen. Herrmann unterscheidet vier Gruppen von Dramenillustrationen: 1. Illustrationen ganz ohne Rücksicht auf den theatralischen Charakter ihrer Vorlage, also rein aus dem sachlichen Inhalt der Handlung heraus geschaffene Bilder. 2. Ohne eine Aufführung gesehen zu haben, macht sich der Maler künstlich eine Vorstellung von ihrem Verlaufe. 3. Ein Entwurf zu einer künftigen Aufführung des betreffenden Stückes. 4. Zeichnungen, welche eine wirklich stattgehabte und vom Maler einmal oder öfter gesehene Aufführung wiedergeben wollen. Herrmann umfaßt mit dem Terminus »Dramenillustrationen« alle vier Kategorien, Voelcker scheidet schon die »reinen Bühnenbilder« davon ab. Ich würde vor allem eine prinzipielle Scheidung nach dem praktischen und zeitlichen Verhältnis der Bilder zur Aufführung vorschlagen, nach ihren Zwecken. Danach wären die szenischen Entwürfe, also Herrmanns dritte Gruppe, als welche zur bildlichen Vorlage einer Aufführung dienen sollen und daher vor der Inszenierung derselben geschaffen sein müssen, von den Szenenabbildungen[1]), also Herrmanns vierter Gruppe, in welchen der Maler einen festgehaltenen Augenblick einer bereits stattgehabten Aufführung im Bilde wiederzugeben sucht, zu scheiden. Alle anderen Bilder würde ich als nicht theatermäßig, als bloße Dramenillustrationen ansprechen.

Warum die Entstehung den wesentlichen Unterschied zwischen den Kategorien ausmacht, sei hier in einigen groben Strichen angedeutet[2]). Der Entwurf zu einer Inszenierung hat den wirklichen szenischen Bedürfnissen der vollständigen

[1]) Der Ausdruck »Bühnenbild« ist schon für die wirkliche, belebte und unbelebte Szenerie verbraucht. »Die Aufführung bot schöne Bühnenbilder,« heißt es in der Rezensentensprache.

[2]) Ein genaueres Eingehen behalte ich mir für eine größere, im Abschluß befindliche Arbeit über die »Grundprobleme der Bühnenkunde« vor.

Handlung in Raum und Zeit zu dienen. Er muß daher die bühnlichen Ansprüche der einzelnen Szenen mosaikartig zusammensetzen und aus ihnen die einheitliche Totalität des Bühnenbildes schaffen, in welchem diese Teilforderungen erfüllt sind. Der Maler ist hier in der Lage des Architekten, welcher nach den genauen Forderungen und Bedürfnissen des Bauherrn (in unserem Falle also des Inszenators) nach einem gegebenen Grundriß einen künstlerischen Entwurf des Bühnenaufbaues zu liefern hat. Er hat immer die Totalität der dramatischen Handlung, den ihr zugewiesenen Raum und sein Material im Auge zu haben, ob er nun eine Dekoration oder ein Kostüm skizziert. Das Geometrische der Totalität zwingt den Maler zum Schematisieren, zum Symbolisieren. Seine Phantasie muß von der Handlung selbst auf ihre Antriebe, ihre Bedingungen zurückgehen. Der Maler, welcher es sonst gewohnt ist, einen möglichst lebendig vorgestellten »fruchtbaren Moment« in stärkster Anschaulichkeit darzustellen, muß von allem Momentanen, Akzidentiellen, einen einzelnen Vorstellungskomplex besonders Darstellenden absehen. Er gibt nicht ein Bild einer Handlungsepisode wieder, sondern nur den symbolischen Ort dieser Handlung. Und nur den Ort. Schon wenn er die Zeit, die Tageszeit, auf seinem Entwurf andeuten will, greift er über seine Grenzen hinaus. Denn welche Tageszeit kann er z. B. einem Entwurf zum dritten Akte des »Tannhäuser« geben, welcher in Abend, Nacht und Morgen eines Herbsttages spielt? Wie beleuchtet soll er die Skizze zur »Iphigenie« Goethes, zur »Hedda Gabler« entwerfen? Mit der Beleuchtung aber fehlt ihm das wichtigste belebende Element des Tafelbildes. Ferner hat er Kostüme für Figuren zu entwerfen, deren Darstellung er noch nicht kennt. Seine Skizzen, seine Modelle sind also dadurch, daß sie Entwürfe von Räumen zu einem bestimmten Zweck sind, weit mehr den Arbeiten des Architekten verwandt als denen des Malers. Und alle Fehler unserer Bühnentwürfe haben ihre Ursache nur darin, daß die Maler ihre Bilder nicht von der Totalität aus schaffen, sondern ihrer Gewohnheit gemäß den »fruchtbaren Moment« suchen, indem sie sich diesen bei der Lektüre aufgeführt vorstellen (Herrmanns zweite Kategorie) und dann dem Inszenator eine Impression dieses einen Augenblicks, dieser einen Szene, wie sie in ihrer, nicht in des Inszenators Vorstellung lebt, als objektiv gültigen Entwurf für den ganzen, vom Inszenator zu belebenden Akt, vorlegen. Dieses Bild gehorcht aber durchaus nur den Gesetzen des zweidimensionalen Tafelbildes und wird auch so als Tafelbild auf die Dreidimensionalität der Bühne übertragen, wo es natürlich durch die Auflösung der Tafelperspektive in den plastischen Raum, durch die räumliche Beleuchtung, durch dreidimensionale, unperspektivische, konkrete Menschen im besten Falle wie durch ein Stereoskop, meist aber wie ein schlechtes, bewegliches Panorama wirkt, welches ja unter demselben optischen Fehler entstanden ist.

Die Maler fühlen selbst den Widerspruch von Tafelbild und Bühnenschema in sich und suchen die Totalität und das Symbolhafte des Bühnenbildes dadurch zu ersetzen, daß sie ihre Entwürfe nur andeutend skizzieren. Sie geben nur die Farbflecke, die Form dazu mache der ausführende Dekorateur nach ihren grobschematischen Umrissen. Die Figurinen sind ohne Gesichter und genaue kostümliche Details. Daß solche Skizzen den bühnlichen Zweck verfehlen müssen, ist klar. Entwürfe verlangen vor allem präzise technische Genauigkeit, denn sie sind die im Bilde ausführlich dargestellte Vorlage des Grund- und Aufrisses für die wirkliche szenische Ausführung. Der tafelbildhafte Szenenentwurf ist als skizzenhaft-impressionistisch eine ebenso unsichere Vorlage wie historische Quelle. Für seine Zwecke verlangt er die architektonische Schaffensweise, welche in allem die Dreidimensionalität und Totalität des Zweckes bis ins Detail hinein wahrt. Die Arbeit des Bühnenentwurfs ist konstruktiv, nicht impressionistisch. Und hieraus ergibt sich die Lehre, daß die Bühnenentwürfe nur sehr mit Vorsicht als Quellen für die

Bühnengeschichte dienen können. Den Beweis dafür aus den Skizzen Rollers, Ernst Sterns, Wunderwalds, Erlers u. a. durch den Vergleich mit Photographien der danach ausgeführten Bühnenbilder, also mit Szenenabbildungen, auf Grund der dazugehörigen Regiebücher zu führen, wäre eine notwendige und dankbare Arbeit.

Im Gegensatz zum konstruktiven Bühnenentwurf mit seinen praktischen Zwecken steht die analytische Szenenabbildung. Faßt jener die Totalität der Handlung schematisch und symbolisch in sich, so hebt diese eine reale Phase des Bühnenspiels, einen fruchtbaren Augenblick heraus. Abstrahiert jener von der Handlung auf ihre szenischen Motive, so nimmt diese nur ein Stück Handlung, eine Phase, und ordnet ihr die Motive unter. Liefert der Entwurf die schematische Grundlage für ein erst zu gestaltendes Bild, so stellt die Skizze einen künstlerisch geformten Komplex szenischer Erinnerungsbilder dar. Arbeitet im Entwerfer die proleptische Illusion (um einen Ausdruck K. Langes anzuwenden), so porträtiert der Szenenabbildner nach dem Modell einer wirklichen Szene. Der zweidimensionale Entwurf ist das architektonische Vorbild für den dreidimensionalen Raum. Die zweidimensionale malerische Szenenabbildung ist das Nachbild einer dreidimensionalen Szenerie. Das Darstellen des Körperlichen auf der Fläche ist aber das eigentliche Wesen der Malerei und gehorcht ihren Gesetzen. Alle Umformungen und nachweisbaren Abänderungen der Bühnenwirklichkeit, das Auswählen, Hervorheben, Ausscheiden, Verwischen und Zusammenfassen von Motiven des Modells in der Abbildung, alle diese scheinbaren Willkürlichkeiten des Malers sind nur aus den Gesetzen der malerischen Komposition gegenüber der räumlichen, sind aus den Bedingungen der Mittel und der Darstellung durch das flächige Tafelbild zu erklären. Und deshalb müssen wir als Grundregel für alle Kritik von Szenenabbildungen festhalten: die malerische, flächige Komposition steht dem Künstler über der historischen Bühnenwirklichkeit. Die Gesetze des Tafelbildes für Bildmotiv und Licht, Farbe und Perspektive vergewaltigen die Gesetze der Bühnenräumlichkeit, für Totalität, Raumaufteilung, Stellungen und Ausleuchtung. Die dramatischen Vorgänge unterliegen damit der malerischen Komposition. So findet auch für Voelcker, welcher ohne unsere prinzipiellen Darlegungen rein anschauend arbeitete, in Chodowieckis Bildern eine »Verschmelzung von Dichtung des Bildkünstlers mit der Wahrheit der theatralischen Darstellung« statt. Chodowiecki wollte in erster Linie »gute Bildwirkung. Er wollte absolute Kunstwerke schaffen, keine strengen Kopien eines Bühnenbildes mit allen seinen vielen Unzulänglichkeiten und Unvollkommenheiten auf technischem Gebiete.« Für alle Unvollkommenheiten des Bühnenbildes suchte er nicht sogleich einen Ersatz, sondern er »versuchte einen Ausgleich zu schaffen, indem er auf Grund des auf der Bühne Geschauten eine im künstlerischen Sinne durchgeführte Verbesserung vornahm ... Er schuf sozusagen Dekorationen, die der Dekorationsmaler hätte herstellen können« (S. 85). Nach unseren Darlegungen heißt das: er übersetzte die aus Tafelbildern in die Räumlichkeit der Bühne auseinandergelegten Dekorationen wieder in ihre Zweidimensionalität zurück und ordnete sie mit den Figuren der malerischen Komposition unter, er gestaltete den fruchtbaren malerischen Moment, oder, wie Voelcker sich ausdrückt, er gab »die Quintessenz der Aufführung wieder«. Dafür, daß es sich bei Chodowiecki um absolute malerische Kunstwerke, oft gegen jede dramatische Wahrheit, handelte bei seinen Szenenabbildungen, bringe ich zwei Beispiele: Zu einer Zeichnung von Molières »*Ecole des Maris*« gibt Chodowiecki statt des vorgeschriebenen »*place publique à Paris*« einen Baumschlag mit Buchen, nach Oettingen (Chodowiecki, S. 70 f.) auf drei Blättern auch noch ein ländliches Haus dazu. Ja, er läßt sogar den »Sganarelle in dem von ihm selbst beschriebenen und verspotteten Kostüm des Ariste auftreten«. Oettingen (S. 264) meint, daß Chodowiecki das Stück »nicht

genau gelesen« hat. Wenn wir aber als ein Beispiel für viele ähnliche Fälle erwähnen, daß erst 1908 wieder in Reinhardts Münchener Inszenierung von »Was ihr wollt« Olivia, ganz wie jener Sganarelle, in dem ihr verhaßten Gelb selbst auftrat (Maler war, glaube ich, Julius Diez), so müssen wir keinen Zufall in solchen Fällen sehen, sondern eben die Regel, daß den Maler der fruchtbare malerische Moment die Totalität der Handlung vergessen läßt und ihm zuerst der malerisch wahre Farbfleck das Gesetz gibt und danach erst die dramatische Wahrheit. (Weitere Fälle für die Renaissance bei Herrmann a. a. O. 273 ff., Joukowskis »Parsifal« und Hoffmanns »Ring des Nibelungen« in Bayreuth, der »Erdgeist« im »Faust« bei Gräf u. a.). Das Suchen nach dem fruchtbaren Moment auf Kosten der bühnlichen Wirklichkeit zeigen auch die beiden Kupfer Chodowieckis mit der Unzelmann als »Nina«. Beide Bilder tragen die Unterschrift: »Ich harre vergebens.« Auf dem ersten Bild sitzt Nina »mit herabwallendem Haar, den Kopf mit Blumen geschmückt, auf einer Rasenbank nach rechts gewendet und blickt mit aufgehobenen Händen gen Himmel. In der Rechten hält sie einen Blumenstrauß.« Auf dem zweiten Bild aber liegt sie »in derselben Stellung auf der Bank, nach rechts gebogen, mit der rechten Hand, worin sie den Strauß hält, bedeckt sie die Augen, und die Linke streckt sie nach rechts« (Engelmann, Nr. 914, 915). Beide Bilder passen zum Text. Wollen wir sie einzeln auf ihren Quellenwert für die Theatergeschichte prüfen, so wird jeder Betrachter, welcher nur den ersten Kupfer kennt, schließen, daß Nina heroisch, den Göttern grollend, ihre Verzweiflung gegen den Himmel schreit. Wer aber nur das zweite Bild ansieht, wird ihre Worte als still resignierte, weinende Klage aus der Pantomime rekonstruieren. Und analysiert man endlich beide Bilder, so kann das erste die beiden ersten Worte »ich harre« gegen den Himmel schreien lassen, das zweite die sentimentale Wendung nach »vergebens« illustrieren. Es sind drei Worte, ein einziger Ausruf, und beide Bilder lassen die verschiedensten Deutungen zu! War es dem Maler um die genaue Wiedergabe der bühnlichen Situation zu tun? Nein! Er suchte vielmehr nur in Anlehnung an diese den malerisch fruchtbaren Moment. Es ist bedauerlich, daß Voelcker die dramaturgische Zuverlässigkeit Chodowieckis nicht an diesen grundverschiedenen Auffassungen derselben Textstelle erprobte. Daß er die genaue szenische Erprobung der Unterschiede unterlassen hat, welche der Entwurf: Hamlet zu Füßen Ophelias (abgedruckt im Theaterkalender 1911, S. 107) und der Mausfallenkupfer, der Kupfer »seht Ihr denn nicht hier« und »wie steht es um Euch, Mutter« in analogen Szenen bieten, um auch daraus die Abweichungen von Bühne und Bild festzustellen. Er hätte auch das Experiment nicht unterlassen, wären ihm eine Probebühne und Darsteller, wäre ihm überhaupt das Experiment schon zur Verfügung gestanden.

Ganz ausgezeichnet ist der Abschnitt über die Dekorationen geraten, und mit einer hervorragenden kritischen Feinfühligkeit und einer streng erzogenen Genauigkeit sind nach schwachen Andeutungen und starken malerischen Umgestaltungen die theatralischen Elemente aus den Bildern herausgeholt. Aber wieder beklagen wir, daß den Historiker weder eine Modellbühne noch die unerläßliche praktische Bühnenschulung unterstützen konnte. Wir fühlen diesen Mangel gleich bei der Besprechung der Harlekindraperie. Voelcker sieht auf einigen Hamletkupfern einen Vorhang gestochen, welcher das Bild oben abgrenzt. Nach der unzweideutigen Darstellung Chodowieckis besteht diese Draperie aus schwerem, echtem Stoff. Daraus schließt Voelcker, daß der Bühnenharlekin ebenfalls aus echtem Stoff bestand, welcher mit »bedrohlicher Schwere« auf dem Bühnenbild lastete und ihn für die Darsteller fürchten ließ. Freilich findet Voelcker auch auf nicht theatermäßigen Bildern Chodowieckis solche, das Bild kompositionell abschließende Vorhänge, welche er auf einen bildkünstlerischen Gebrauch der Zeit zurückführt; ein Gebrauch,

der freilich schon aus der Renaissance (vgl. Raffaels Sixtina) sich herleitet und in Caravaggios »Tod Mariä« bereits genau so angeordnete Vorhänge zeigt wie auf Chodowieckis Nonnenklosterkupfer. Wenn wir aber mit Voelcker annehmen, diese Draperie sei ein Zeichen der Bühnenabstammung der Kupfer, so hätte die praktische Erfahrung es ihm ergeben, daß der Harlekin nicht schwerer Stoff, sondern nur eine als Stoff gemalte Leinwand sei. Das Herloßsohn-Markgraffsche Lexikon sagte ja: »die erste Kulisse ... zusammen mit der Soffitte in Form [so!] einer Drapperie, welche den nun aufgezogenen oder zurückgeschlagenen Vorhang andeuten [!] soll.« Er hätte in Doebbers »Lauchstedt und Weimar« (Berlin 1908, S. 133) gefunden, daß dort der Harlekin als »feste Soffitte« angesprochen wird, ja in Lauchstedt den alten Harlekin heute noch sehen können. Eine echte Stoffgardine hätte auch nicht in einen Zuschauerraum gepaßt, in welchem Holz und Leinwand gemalt für Marmor, Granit und Cippolin gelten mußten (Doebber 58 f., 65 f.). Erst moderne Häuser, welche im Prinzip der Materialehrlichkeit ausgestattet sind, können auch eine ungemalte, materialechte Gardine vertragen. Im übrigen hätte Voelcker in Hammitzsch, »Der moderne Theaterbau« (Berlin 1907) auf einem Dutzend Bühnenbildern vom Jahre 1628 an den als echt dargestellten, in Wirklichkeit bloß gemalten Harlekin gefunden.

Auch für die Beleuchtung fehlt die Erprobung am zureichenden Modell. So sind die »kegelförmigen Schlagschatten« nicht malerisch »vollständig vom Bühnenvorbild freigemacht«, sondern besonders auf Chodowieckis Theaterbildern gern zu finden. Auch ist »die Möglichkeit einer derartigen optischen Wirkung« nicht »von vornherein zurückzuweisen«, sondern — im Gegenteil! Heute noch ist es dem Regisseur oft schwer, an primitiveren Bühnen gar unmöglich, diese Schattenkegel, welche die Soffittenrampen werfen, auszugleichen. Und die Funktionen der Soffittenrampen (Oberlichter) übernahmen damals die Kronleuchter. Die schweren Kernschatten auf dem Hamletkupfer »Seht ihr denn nichts hier?« suchte Voelcker durch ein Experiment zu rekonstruieren, was ihm auch vollkommen gelang. Aber die mangelnde Praxis machte seine Folgerung so ängstlich, daß er lieber auf ein angenommenes Fenster schließt, welches den Schatten zufolge aber nicht seitlich, wie Voelcker meint, sondern in Diderots »vierter Wand« liegen mußte. Er meint auch, das Rampenlicht hätte einen so tiefen Schatten im Vordergrunde der Bühne nicht aufkommen lassen. Allein die dargestellte Szene spielt ziemlich im Mittelgrunde der Bühne, wo das schwache Rampenlicht weniger Kraft besitzt als die näherliegende Seitenrampe mit dem rechten Kronleuchter. Vielleicht stammen die Schatten sogar von einem der (schon im 16. Jahrhundert in Italien) gebräuchlichen Effektspiegel auf den Geist, welcher trotzdem — und das ist vielleicht die bildkünstlerische Ursache der starken Schlagschatten der körperlichen Menschen Hamlet und Königin — selbst keinen Schatten wirft. Also auch hier hätte das Experimentieren auf der Versuchsbühne gründlichere Resultate gebracht.

Geradezu verhängnisvoll wird dieser Mangel bei der Erklärung des Kupfers zur Kirchhofsszene. Weil zwei flankierende Säulen des Kirchhofstores mit den Pilastern der Terrasse (I. Akt) eine entfernte Ähnlichkeit aufweisen, will Voelcker das Kirchhofstor und das Gitter durch Verkürzung der Terrassenbalustraden, Aufsetzen des Gitters auf diese, Erhöhung der flankierenden Säulen erreichen. Hätte Voelcker eine praktische Anschauung vom Wesen der Bühnenversatzstücke, so hätte er sich sagen müssen, daß das Verkürzen der plastischen oder planen Balustraden oder das Verlängern ebensolcher Säulen genau so viel Holzrahmungen und Leinwand für die Aufsatzstücke kostet als völlig neue Versätze. Dann blieben aber die Ansatzfugen immer noch sichtbar, die angebohrten Versatzstücke immer wackelig. Noch wichtiger aber erscheint mir der Umstand, daß ich die Verwendung von Fronten

(Versatzstücken in Bühnenbreite) damals noch nirgends belegt finde. Denn Voelckers angeführte Analogien zum Säulengang in »Piccolomini« IV. und Babos »Otto von Wittelsbach« meinen nicht auf den Fußboden angebohrte Fronten, sondern Hängestücke. Auch dürfte Doebbelin auf seiner berüchtigt kleinen Bühne sich kaum das Spielfeld um mindestens einen Meter verkürzt haben, da er für die Totengräberszene jedes Fleckchen brauchte. Vielmehr war das Kirchhofsgitter wohl auf den Prospekt gemalt, schon um die Perspektive zu erhöhen. Zu diesem Zweck setzen auch heute noch die Bühnenmaler auf den Vordergrund ihrer Prospekte starke, schattige Objekte (Bäume, Gitter, Brunnen, Felsen usw.), deren Silhouette die Tiefenwirkung der Prospektlandschaft bedeutend erhöht. Diesen Kniff haben die Dekorationsmaler schon vor Goethes Hinweisung bei Poussin und Claude Lorrain gelernt.

Zur selben Szene gehört auch das Grab, die Versenkung für den Totengräber. Voelcker nimmt an, daß die Vorderbühne höher lag als die Hinterbühne und daß das Grab einfach durch Abtragen von Stufen, welche die Vorder- und Hinterbühne verbanden, hergestellt wurde. Das erscheint uns baugeschichtlich unmöglich. Wenn es Niveauunterschiede zwischen getrennter Vorder- und Hinterbühne gab, so lag immer die Hinterbühne höher, wie z. B. das »Perspektiv« der Kulissenbühne der Renaissance. Die Bühne Furttenbachs (Hammitzsch, S. 13) allein zeigt im Hintergrunde den »hinteren Graben«, 90 Zentimeter breit, für Beleuchtung und Maschinerien eingerichtet. Die Saalbühne des 18. Jahrhunderts aber kennt diesen Graben nicht, denn dazu hatten die Bühnen vor allem zu wenig Tiefe. Dagegen sehen wir schon auf der Bühne Serlis den Bühnenfall, das stetige Ansteigen des Bühnenbodens von vorne nach rückwärts (Hammitzsch, Fig. 4). Eine tieferliegende oder vielmehr versenkbare Hinterbühne oder auch nur eine sogenannte Gebälkversenkung (versenkbare Bühnengassen) erfand erst die neuere Technik. Warum aber lehnt Voelcker die gewöhnliche, schon von den englischen Komödianten in Deutschland gebrauchte Versenkung in der Mitte der Hinterbühne (Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas im 17. Jahrhundert, S. 235 f., 83 u. ö.) als »auf der Doebbelinschen Bühne offenbar nicht vorhanden« ab? Wieder aus fehlender praktischer Erfahrung! Doebbelins Parkett lag sehr tief, war »mehr Keller« (Brachvogel, Das alte Berliner Theater, S. 189), also mußte die Bühne höher liegen, sie mußte demnach auf einem eigenen Aufbau stehen und darum unter dem Bühnenboden einen kellerartigen Hohlraum haben, dessen Höhe mindestens die eines sitzenden Mannes betragen mußte, da Doebbelin vor der Bühne noch das Orchester sitzen hatte. Also der Raum für die Versenkung war vorhanden. Doebbelin brauchte sie nur einschneiden zu lassen. Es ist nun möglich, daß der Direktor anfangs wirklich keine Versenkung hatte, weshalb er bei den ersten zehn Hamletaufführungen die Kirchhofsszene wegließ. Möglich ist aber auch, daß er diese Szene wie Garrick, wegen der Angriffe Voltaires auf sie (sein Einfluß in Berlin herrschte ja immer noch latent) (Lichtenberg, Verm. Schriften, 1844, III. 228), strich. Am wahrscheinlichsten aber scheint es mir, daß Doebbelin, um dem Erfolg des Hamlet einen neuen Stachel zu geben, nach der zehnten Aufführung die Versenkung machen ließ und die Kirchhofsszene einfügte. Daß nun das Grab an der Kirchhofstür lag, hatte seinen Grund darin, daß die Versenkung dafür eben weit rückwärts angebracht war. Denn die Versenkung ist meist für überraschende Effekte bestimmt und wurde, um das Geheimnis eher noch zu erhöhen statt zu stören, möglichst der Beobachtung des Zuschauers entzogen. Doebbelin hatte die Versenkung in dieser Art schon früher in Weimar (Doebber, S. 10, Taf. 2, cf. auch Taf. 14) besessen.

Wenn Voelcker meint, daß Chodowiecki den seitlichen Abschluß der Innenräume auf den Hamletkupfern vermieden hat, um nicht die Kulissen zeigen zu müssen, so widersprechen ihm der Kupfer »Mutter versöhnt euch« und der Nonnen-

klosterkupfer, welche beide die linke Saalecke zeigen. Er findet aber mit Recht, daß die falsche Innenraumbehandlung von Bühnenszenerien bei den Stechern der Zeit fast allgemein üblich war, daß z. B. die Kupfer im Gothaer Theaterkalender 1778/79 porträtähnliche Schauspieler in bestimmten Rollen und theatralisch echten Stellungen zeigen, doch in völlig theaterunwahren, geschlossenen Räumen. Dieser »Fehler« hängt eben mit der bereits erklärten Rückübersetzung der Bühnenszene in das Tafelbild zusammen (wobei der Schauspieler in seiner Stellung den fruchtbaren Moment und das kompositionelle Zentrum hergibt) und ist heute noch nicht bei landschaftlichen Bühnenentwürfen wie Szenenabbildungen überwunden. Immer noch skizziert der Entwerfer einfach eine Landschaft, welche der Dekorationsmaler mechanisch in perspektivische Schichten zerlegt und den Vordergrund auf den ersten Bogen, die nächste Schicht auf den zweiten usf., den Hintergrund endlich auf den Prospekt malt und diese, in sich wieder perspektivisch gemalten Schichten auf der Bühne hintereinander aufhängt. Der Szenenabbildner muß dann auf umgekehrtem Wege wieder das Tafelbild komponieren und — gleichfalls bühnenunwahr werden.

Welche ästhethischen Ursachen die »große Leere« an Requisiten hatte, »kaum daß hier und da ein vereinzelter Stuhl Sitzgelegenheit bietet«, während auf den nichttheatralischen Kupfern »mit verständnisvoller Akribie« Chodowiecki die Einrichtung bürgerlicher Wohnräume abbildet, darüber spreche ich an anderer Stelle. Jedenfalls hätte es Voelcker zu denken geben sollen, daß sein Meister für die »Jäger«, »Räuber« und besonders für »Kabale und Liebe«, welche Dramen auch textlich sich in realistischen Details ergehen, das Milieu so sorgfältig ausgestaltete. Für die Verwendung der Bilder von Hamlets Vater und Claudius hätte Kösters Studie »Das Bild an der Wand« lehrreiche Aufklärung geboten.

Sehr klug ist von Voelcker auch das Kapitel »Kostüme« abgehandelt. Nur vermisse ich hier ebenfalls den Bezug auf die im Theater so starke Tradition. Daß z. B. Opheliens Kostüm »weder persönliche Eigenart noch kaum irgendeine Anpassung an den Charakter der Rolle aufweist«, stimmt nicht. Man vergleiche nur das strotzende, schwere Kostüm der Königin, um sofort zu sehen, daß hier die Sentimentale gegen die Heldenmutter auch kostümlich abgehoben ist. Die Königin erscheint im breiten, reichen Reifrock wie Lessings Orsina, die Opernheldinnen u. a.; aber Amalia, Luise, Emilia gehen zart mädchenhaft. Voelcker zitiert selbst, daß bei Ackermann im Fundus außer »einigen r e i c h e n Roben und s c h w a r z e n Kleidern, eins von rosenfarbener Seide, eins mit bunter Seide für muntere [!], ein hellviolettes und ein ganz weißes für zärtliche Liebhaberinnen« [!] vorhanden war. Da hätte er bei einiger Anschauung auf das Symbolische in Form und Farbe kommen können, besonders da heute noch die Bühne nach demselben Prinzip verfährt.

Der schwierigste Teil und trotzdem oder ebendeshalb der erfolgreichste für Voelcker ist das Kapitel der Stellungen und Gebärden. Der Beweis, daß die Darstellung der Zeit sich geflissentlich bemühte, »die Gruppierung der bildenden Kunst unterzuordnen«, ist ausgezeichnet gelungen. Es herrschte geradezu eine Manie, in Gruppen und Einzelfiguren lebende Gemälde, Tableaus zu stellen. Aus welchen ästhetischen und dramatischen Ursachen dies geschah und noch geschieht, hier auszuführen, ginge zu weit. Daß aber diese »Manie« von den Griechen, Indern und Japanern bis zu den Meiningern und nach Bayreuth, zur modernen Operette und den Klassikerinszenierungen Reinhardts geht, daß der Halbzirkel Schröders heute noch, besonders in der Oper, spukt, diesen Erscheinungen nachzugehen kann nur der experimentell verfahrenden Forschung gelingen. Voelcker hatte noch nicht die Gelegenheit und die Mittel dazu. Gerade im rein schauspielerischen Teil der Theaterforschung genügt es nicht, beim Bilderbetrachten und Analysenvergleichen stehen zu bleiben, ja genügt es nicht einmal, nach Herrmauus Forderung die Re-

sultate in die Praxis des eigenen Leibes zu übersetzen. Hier ist die Probebühne unerläßlich!

Hätte Voelcker nur die von Chodowiecki gestochenen Hamletszenen mit ein paar einfühlsamen jungen Darstellern im historischen Sinn ausarbeiten können, so wäre sein Kapitel: Gesten und Mimik mehr geworden als eine — wenn auch feingewählte, fleißige — Materialsammlung. Die Scheidung von rein bildkünstlerischen und theatralischen Elementen aus Szenenabbildungen ist nur durch lebendige Rekonstruktion der Szenen zu erreichen und nur durch diese auch die ästhetische Ursache, die darstellerische Regel herauszuschälen und zu begründen. Das Wort, das aus der instinktmäßigen Einfühlung in das Objekt wiedergeborene, ohne Betonung der eigenen Person aus der Suggestion des Materiales reproduzierte Wort ist es, welches den lebendigen Prüfstein für das Bühnenmäßige im Bilde abgibt. Für dieses ästhetische Experiment ist die Wundtsche Hypothese von dem mimischen Ursprung der Sprache, ist die Rutz-Sieverssche Reaktionslehre geradezu geschaffen. Und gerade das Jahrhundert der Aufklärung mit seiner Freude am Analysieren und Rubrizieren bietet für solche Forschungen vielen Stoff. Man lese daraufhin nur das reiche Kapitel über Gesten und Mimik bei Voelcker und denke sich dieses frische Material mit den Methoden der modernen Ästhetik experimentell behandelt! Die bloße Beschäftigung mit dem Stoff, die Sammlung, Beschreibung und Sichtung bringt Voelckers feines, naives Gefühl zu einem richtigen Endergebnis. Er fühlt aus der Darstellungsart des 18. Jahrhunderts »eine gewisse Philiströsität heraus, die mit der Kraft des Shakespeareschen Heroismus nicht in Einklang zu bringen ist«. »Eine theatralische Darbietung mußte das Produkt des Empfindungslebens dieses Milieus bilden.« »So prägt sich in den Kupfern Chodowieckis weniger die Individualität seiner besonderen Psyche, als vielmehr die Eigenart der damaligen Zeitströmung mit ihrem Verständnis für Shakespeare aus, dessen Genius man noch nicht in seiner ganzen Gewalt erfaßt hatte, weil man ihn nur von seinem engen Gesichtspunkt aus zu begreifen vermochte.« Dieses Resultat wäre zu beweisen gewesen; zuerst durch die Aufführung der betreffenden Hamletszenen im Original und im Stil der Shakespearedarsteller in Shakespeares Zeit und daneben durch die Darstellung im Stil Schröder-Doebbelin-Chodowieckis. Dann hätte der Vergleich ein greifbareres Resultat ergeben als das reinste Gefühl aus der bloß philologisch-bildkritischen Methode. Voelcker findet es ganz begreiflich, daß uns in Chodowieckis Shakespeareillustrationen »irgend etwas, das wir uns nicht gleich zu erklären vermögen, fremd anmutet«. Er schiebt dieses uns Unshakespearische der Bilder, die »fast durchweg den Stempel einer gewissen Bedächtigkeit tragen; Leidenschaft und inneres Feuer sind ihnen zum großen Teile fremd, grandioser Schwung fehlt ihnen durchgehends« — er schiebt dieses Fremdgefühl dem Alter Chodowieckis zu. Es ist aber doch die Zeit, welche so sah und fühlte wie Chodowiecki, das zeigt ja der Text Schröders, zeigt der gute Ausgang des Hamlet. In dem »irgend etwas«, dem Voelcker nicht nachspüren konnte, liegt der Quellenwert der Hamletkupfer eigentlich verschlossen.

Was Voelcker mit seinen Mitteln erreichen konnte, hat er vollauf geleistet. Er hätte auch sicherlich die exakten Forderungen erfüllt und — nach seinem guten Instinkt zu urteilen — gut erfüllt, hätte er auf experimentellem Wege näher an sein Problem herangekonnt. Daß er sich scheute, sein Gefühl mit einer bloßen Hypothese zu erklären, ehrt ihn; denn wir haben an Essays und anderen journalistischen Dilettantismen gerade unter den Theaterbüchern reichlichen Überfluß. Voelcker behält sich alle Rechte, »insbesonders das Recht an einer Inszenierung«, seines Buches vor. Ich nehme diesen Vorbehalt nicht bloß als ein Kompliment gegen die von mir aufgeworfene Frage des Urheberrechts an Bühnenkunstwerken. Vielmehr sehe ich

darin den festen Willen und die Hoffnung Voelckers, sein Material durch das praktische Experiment zu beleben und dann erst das letzte Wort zu seinem Problem zu sprechen. Hoffen wir, daß das neugegründete Institut zur Heranbildung von Inszenatoren und Regisseuren kein Kriegsprovisorium ist, sondern zu einer bleibenden, kunstwissenschaftlichen Institution wird. Vielleicht kann Voelckers »Hamlet«-arbeit dann auch den Fakultäten die Notwendigkeit klarlegen, daß die junge Bühnenwissenschaft ebenso ihr Laboratorium und Seminar braucht, wie die Kunstwissenschaft, Musikwissenschaft und seit Lamprecht jede Geschichtsforschung.

Leipzig.

Ernst Lert.

Franz Studniczka, Die griechische Kunst an Kriegergräbern. 8⁰. 31 S., 10 Abbildungen im Text u. 24 Tafeln. B. G. Teubner, Leipzig.

Die kleine Schrift, die vom Verlage besonders reich ausgestattet wurde, ist aus einem Vortrage erwachsen, die F. Studniczka an einem »vaterländischen Abend« in Leipzig gehalten hat. Er nennt sie einen »ohne wissenschaftliche Ansprüche unternommenen Versuch, einen weiten Kreis durch Bild und Wort mit der griechischen Kunst an Kriegergräbern bekannt zu machen«. Diese Absicht erfüllt das Büchlein in vollem Maße. Die behandelten Gegenstände dürften allerdings vielfach auch weiteren Kreisen bekannt sein. Die Grabvase vom Dipylon in Athen, Klazomenische Tonsarkophage, Reliefs vom Grabturm in Xanthos, um nur einige der beschriebenen Kunstwerke zu nennen, sind schon sehr oft stilistisch und historisch eingeordnet worden. Aber die Zusammenstellung des Gebotenen ist neu und spricht für die Meisterschaft des Verfassers, mit einem überreichen Stoffe souverän zu schalten. Auf eine Disharmonie sei jedoch aufmerksam gemacht, die den Genuß an der Lektüre beeinträchtigt. Der Verfasser hat die Form der Rede im Druck beibehalten; er wendet sich an eine »Hochansehnliche Versammlung«, die er sehr bald darauf verweist, Tafelbild 1[1] zu betrachten oder Benndorf, Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. 10, B. 4, S. 122 zu vergleichen, »nur daß hier der Schwertarm noch höher gegen die linke Schulter hinauf geschwungen ist«. Derartige Anmerkungen, welche das wissenschaftliche Pflichtgefühl des Verfassers bezeugen, könnten wohl bei populärer Behandlung des Stoffes fortbleiben oder an den Schluß gerückt werden, um so mehr als die Form des Vortrags beibehalten wurde.

Berlin. Alfred Werner.



